



**Universidad Autónoma de Madrid**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Departamento de Historia y Teoría del Arte**

**Territorios políticos, cuerpos politizados.**  
**Acerca del género en el arte de acción: Chile (1970-1992)**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA**

**Presentada por**

**Marla Fabiola Freire Smith**

**Dirigida por**

**Dra. Patricia Mayayo Bost**

**Madrid, 2014**



**Departamento de Historia y Teoría del Arte**

**Facultad de Facultad de Filosofía y Letras**

**Universidad Autónoma de Madrid**

**Territorios políticos, cuerpos politizados.**

**Acerca del género en el arte de acción: Chile (1970-1992)**

**Tesis premiada en el Concurso Tesis 2014**

**Museo de la Memoria y los Derechos Humanos**

**Santiago de Chile**

**Marla Freire Smith**

**Directora de tesis: Dra. Patricia Mayayo Bost**

**Madrid, 2014**



## **Dedicatoria**

*A David Miranda, mi amado compañero y cómplice, junto a quien recorrí este camino.*

*A mi madre, Fabiola Freire, por enseñarme a luchar a través de su ejemplo.*

*A Katty-lee Smith Freire, mi hermana, compañera y amiga.*

*A Isabel Prado (Memé) e Inés Cuneo, por acompañarme en mi infancia.*

*A mis niños/as: Sofía, Julieta, Aimar y Valentino.*

*A Sebastián, que llegó a nuestra vida.*

*A Camila Godoy y Teresa Varas, amigas y compañeras feministas.*

*A Francisca Fuentes, colega y artista.*

*A mi querida amiga Patricia Arias.*

*A Silvia, Pablo Curivil y su familia, porque la memoria se construye día a día.*

*A mis estudiantes.*

*Y especialmente a la memoria de Elmer, Adelaida, María Isabel, René y Loly,  
que viven entre nosotros.*



## Agradecimientos

Quiero (y necesito) dar las gracias a mi gran compañero de ruta, David Miranda, por brindarme su apoyo siempre: por las eternas escuchas, las lúcidas conversaciones y los medios para llevarla adelante. Juntos iniciamos esta aventura hacia el conocimiento hace ya varios años, compartiendo la vida y el amor, además de una gran pasión por las artes.

Agradezco de forma especial a mi directora de tesis, Dra. Patricia Mayayo Bost, por su tiempo, orientación, dedicación, confianza y gran paciencia. De ella aprendí el rigor y la disciplina, tan necesarios para esta materia.

A Carolina González Miranda por su amistad, consejos y gran ayuda. A David Ilundain Arezo, por su generosidad. A Patricia Arias Careaga, por su amistad fraterna, consejos de vida, por ser un gran apoyo y ayudarme con todos los trámites. A Joan Rojo, amigo y compañero, por los buenos momentos. A Andrea Brady y Tony Squence, por su amistad y ayuda.

A Nancy Gewölb y Edgardo Catalán, mis queridos amigos artistas, con quienes tuve la suerte de trabajar hace varios años en docencia y me han apoyado siempre. Al querido profesor Eduardo Correa Olmos (QEPD) de quien aprendí la magia de la poesía. A mis amigas y profesoras colegas de la UVM, por cobijarme en el regreso a Chile y por los grandes momentos compartidos: Nushin Popp, Mariela Toledo, Marcela Jarpa, Marisol Saavedra, Soledad Jiménez, Soledad Lagos y Pamela Martínez.

A Luna Negra, Manuel Valderrama y Gonzalo Rabanal, por su generosidad, buen humor y conversaciones reveladoras que ayudaron a dar otros matices a esta tesis.

Doy las gracias de forma especial, al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile (MMDH) y al equipo de trabajo de su Centro de Documentación (CEDOC), por la gran labor que han realizado en cuanto preservar la memoria y facilitar el acceso a ella. Agradezco enormemente el reconocimiento que dieron a esta tesis y la posibilidad de acceso al material y los archivos que resguardan, lo cual dotó de mayor profundidad este trabajo.





Es posible que la cicatriz de la letra impresa en la memoria pueda abrirse en una boca escrita para revertir la mordaza impuesta (...) y abrir fisuras sobre el pasado inmediato, consensuado por los artífices de la transición (...)

LEMEBEL, Pedro, *Poco Hombre. Crónicas escogidas*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013, pp. 12 - 20.



## ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS.....	15
ÍNDICE DE ACRÓNIMOS.....	17
INTRODUCCIÓN .....	19
CAPÍTULO 1.....	35
CONTEXTOS Y DISCURSO(S). UNA DISCUSIÓN HISTORIOGRÁFICA.....	35
EL CUERPO TRAZADO: LÍNEAS QUE MARCARON EL CONTEXTO .....	35
EL CUERPO COLONIAL: ALGUNAS CLAVES .....	39
ESTRATEGIA(S) DE CONTROL.....	40
<i>Sobre el cuerpo colonial</i> .....	41
<i>Un problema de fondo: cuerpo y mestizaje</i> .....	43
RUPTURA: ACERCA DE LA IDENTIDAD .....	46
ESTRATEGIAS DE RESISTENCIA .....	48
EL CUERPO COMO PROYECCIÓN DEL PROYECTO POLÍTICO .....	54
<i>Sobre el cuerpo en dictadura</i> .....	56
PUNTOS DE FUGA: ANTROPOLOGÍA CULTURAL Y ARTE DE ACCIÓN .....	60
<i>Un antecedente clave: la antropología cultural</i> .....	60
<i>Arte de acción</i> .....	62
EL CUERPO COMO LÍMITE (O PUNTO DE PARTIDA) .....	64
ACERCA DE LA SUBVERSIÓN .....	66
LA ESTRATEGIA: DECONSTRUIR.....	68
CAPÍTULO 2.....	75
IDENTIDAD(ES) Y GÉNERO(S): VOLVER EL CUERPO EVIDENTE .....	75
CONTEXTO SOCIOCULTURAL Y POLÍTICO PREVIO AL GOLPE DE ESTADO DE 1973.....	75
LA IRRUPCIÓN (O EL REVÉS) DEL CUERPO: FRANCISCO COPELLO .....	77
PIEZA PARA LOCOS (Y LA HISTORIA DE UN VESTIDO CONDAL).....	80
<i>Pieza para locos</i> .....	83
BREVE PANORAMA SOCIOPOLÍTICO A RAÍZ DEL GOLPE.....	86
COPELLO DESPUÉS DEL 11: CRUCE ENTRE LO BIOGRÁFICO Y LO POLÍTICO .....	88
<i>Bandera</i> .....	89
<i>El mimo y la bandera</i> .....	91
<i>Y muere glorioso el patriota</i> .....	94
LECTURA(S) QUE SE DESPRENDE(N).....	95
VOLVER EL CUERPO EVIDENTE: RELECTURA A LA PRIMERA MITAD DE LA DÉCADA DEL SETENTA .....	99
<i>1974/ 75: contra el cuerpo</i> .....	102
TRAVESTIR EL CUERPO (Y LA POLÍTICA) .....	103
CUERPO COLLAGE.....	105
ALGUNAS CONSIDERACIONES PARA LEER A CARLOS LEPPE .....	105

DEL TRANSFORMISMO A LA TRANSFIGURACIÓN: LEPPE.....	106
<i>El happening de las gallinas</i> .....	107
<i>El Perchero</i> .....	110
<i>Zona de conflicto: otra(s) lectura(s) para El Perchero</i> .....	113
<i>Prueba de artista</i> .....	115
LA PULSIÓN DE LA MADRE: .....	117
SALA DE ESPERA Y EL DÍA QUE ME QUIERAS... ..	117
<i>Sala de espera</i> .....	117
<i>El día que me quieras</i> .....	122
TRANSGREDIR LOS SIGNOS .....	126
<b>CAPÍTULO 3.....</b>	<b>129</b>
<b>POLITIZAR Y DECONSTRUIR EL CUERPO .....</b>	<b>129</b>
ACERCA DE LO VISUAL, LA MEMORIA Y OTRAS OBSESIONES (ESTÉTICAS) .....	129
<i>La fotografía como denuncia y registro</i> .....	130
PUNTO DE INFLEXIÓN: UNA MIRADA AL CADA .....	133
<i>Para no morir de hambre en el arte</i> .....	134
<i>Inversión de escena</i> .....	137
<i>Ay Sudamérica!</i> .....	139
<i>No +</i> .....	141
<i>Viuda</i> .....	144
LECTURA(S) QUE SE DESPRENDE(N).....	145
<i>Escenas paralelas</i> .....	145
<i>Quiebres y cuestionamientos</i> .....	146
CUERPO Y PALABRA: RAÚL ZURITA.....	152
<i>No puedo más</i> .....	155
CUESTIÓN DE SIGNOS: LOTTY ROSENFELD.....	157
<i>Una milla de cruces sobre el pavimento</i> .....	158
<i>La (des)articulación de los signos</i> .....	162
EL DUELO COMO AGENTE MOVILIZADOR.....	163
<i>Cuerpo al margen</i> .....	165
CUERPO EXPIATORIO: DIAMELA ELTIT.....	166
<i>Zonas de dolor</i> .....	167
<i>Lectura(s) que se desprende(n)</i> .....	171
EL CUERPO COMO TEXTO: MARCELA SERRANO Y PAULINA HUMERES .....	176
<i>Autocrítica</i> .....	176
<i>Eroica</i> .....	178
EL CUERPO POR ASALTO. LECTURAS QUE SE DESPRENDEN .....	180
FEMINISMO Y POLITIZACIÓN DEL CUERPO: CONFIGURACIONES SOBRE EL CUERPO SOCIAL .....	183
<b>CAPÍTULO 4.....</b>	<b>189</b>
<b>CUERPO(S) RADICALIZADO(S) Y DISIDENCIA ORGANIZADA .....</b>	<b>189</b>
CUESTIONAR EL GÉNERO .....	189
<i>Politización del duelo: La cueca sola</i> .....	190
<i>Subversión, memoria y dolor</i> .....	192
<i>La (nueva) otredad</i> .....	193
CENSURA Y MARGINALIDAD .....	195
<i>Cuestionamientos a los feminismos</i> .....	199

CONTRARIO Y DISIDENTE: PEDRO LEMEBEL .....	201
<i>Manifiesto</i> .....	201
CUERPOS INSURRECTOS: LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS .....	205
<i>A media Asta</i> .....	208
<i>Refundación de la Universidad de Chile</i> .....	209
<i>Corona de espinas</i> .....	210
<i>La conquista de América</i> .....	211
<i>Lo que el Sida se llevó</i> .....	212
<i>Estrellada I</i> .....	213
<i>¿De qué se ríe presidente?</i> .....	214
<i>Instalamos dos pajaritos como palomas con alambritos</i> .....	216
<i>La última cena</i> .....	218
<i>Estrellada II</i> .....	219
<i>Las dos Fridas</i> .....	220
<i>Homenaje a Sebastián Acevedo</i> .....	221
LECTURAS QUE SE DESPRENDEN .....	223
<i>Subversión desde la pose</i> .....	224
<i>Cuerpos como archivos disidentes</i> .....	225
<i>Del cuerpo instrumental al cuerpo histórico</i> .....	229
<i>Construir una memoria paralela</i> .....	230
POSTDICTADURA: ¿TRANSICIÓN O TRAVESTISMO? .....	232
<i>La imagen travesti: una estética para la resistencia</i> .....	234
<b>CAPÍTULO 5.....</b>	<b>239</b>
<b>LA SUBVERSIÓN COMO ESTRATEGIA: LECTURAS, ANÁLISIS Y DESPLAZAMIENTOS .....</b>	<b>239</b>
POST-TRANSFORMISMO.....	239
DISIDENCIA ORGANIZADA: ANJELES NEGROS .....	240
<i>Animita</i> .....	243
<i>El auto-boicot (como estrategia)</i> .....	244
<i>Put a o santa</i> .....	246
CUERPOS VIOLENTOS .....	249
<i>Cuerpo y (sub)versión</i> .....	251
ROMPER EL FORMATO: LUGER DE LUXE .....	253
<i>Gina o tres historias de un crimen pasional</i> .....	254
<i>Censura e invisibilidad</i> .....	257
ALGUNAS CONSIDERACIONES .....	259
AMPLIAR LOS LÍMITES DEL TEATRO: .....	261
PATRICIA RIVADENEIRA Y VICENTE RUIZ .....	261
<i>Acción de la bandera</i> .....	261
<i>Lectura(s) que se desprende(n)</i> .....	263
CUERPO A CUERPO .....	267
ANÁLISIS TRANSVERSAL: MODELOS IMPUESTOS Y RESPUESTAS.....	270
RECAPITULACIONES: CUERPO Y CONTROL.....	272
LOS DESPLAZAMIENTOS (Y EL CUERPO) FUERON LÍQUIDOS.....	276

<b>EPÍLOGO .....</b>	<b>281</b>
FRACTURAS DE IDENTIDAD .....	285
UNA CUESTIÓN DE SEMÁNTICA (E IDENTIDAD) .....	286
SUBVERSIÓN DESDE LA IMAGEN .....	288
LA PERIFERIA COMO CENTRO .....	289
CUERPOS POLITIZADOS .....	291
CUERPOS MÚLTIPLES/ CUERPOS LÍQUIDOS .....	292
<b>ANEXO .....</b>	<b>297</b>
PRINCIPALES ACONTECIMIENTOS QUE MARCARON EL PERÍODO DE ESTUDIO .....	297
MANIFIESTO (HABLO POR MI DIFERENCIA) .....	334
CARTA DE IVÁN GODOY (LUGER DE LUXE) .....	336
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>341</b>
LIBROS .....	341
REVISTAS Y ARTÍCULOS .....	351
<i>Revistas</i> .....	351
<i>Artículos</i> .....	351
TESIS CONSULTADAS .....	362
CATÁLOGOS.....	364
DOCUMENTOS CONSULTADOS EN LA WEB .....	365
DOCUMENTOS OFICIALES .....	376
FILMOGRAFÍA/DOCUMENTALES .....	377
EXPOSICIONES VISITADAS .....	379
CURSOS, SEMINARIOS Y CONFERENCIAS ASISTIDAS .....	379
CONVERSACIONES/ ENTREVISTAS .....	380

## Índice de figuras

1. *Chaulouche kipa y Kamanakar kipa, jóvenes fueguinas*, Anónimo, p. 38
2. *Calendario*, Francisco Copello, p. 80
3. *Pieza para locos*, Francisco Copello, p. 84
4. *Bandera*, Francisco Copello, p. 89
5. *El mimo y la bandera*, Francisco Copello, p. 91
6. *La partida*, Francisco Copello, p. 93
7. *Y muere glorioso el patriota...*, Francisco Copello, p. 94
8. *El happening de las gallinas*, Carlos Leppe, p. 107
9. *El perchero*, Carlos Leppe, p. 110
10. *Prueba de Artista*, Carlos Leppe, p. 116
11. *Sala de Espera*, Carlos Leppe, p. 118
12. *El día que me quieras...*, Carlos Leppe, p. 123
13. *El día que me quieras...*, imagen proyectada en la acción, Carlos Leppe, p. 124
14. *Hornos de Lonquén*, Luis Navarro-Vicaría de la Solidaridad, p. 132
15. *Para no morir de hambre en el arte*, CADA, p. 135
16. *Inversión de escena*, CADA, p. 137
17. *¡Ay Sudamérica!*, CADA, p. 139
18. *No +*, CADA, p. 142
19. *Viuda*, CADA, p. 144
20. *Purgatorio*, Raúl Zurita, p. 154
21. *Una milla de cruces sobre el pavimento*, Lotty Rosenfeld, p. 159
22. *Zona de dolor*, Diamela Eltit, p. 168
23. *Zona de dolor*, Diamela Eltit, p. 170
24. *Zona de dolor*, Diamela Eltit, p. 170
25. *Autocrítica*, Marcela Serrano, p. 176
26. *Eroica*, Paulina Humeres, p. 179
27. *Manifiesto (hablo por mi diferencia)*, Pedro Lemebel, p. 203
28. *A media asta*, Pedro Lemebel y Francisco Casas, p. 208
29. *Refundación de la Universidad de Chile*, Pedro Lemebel y Francisco Casas, p. 209
30. *Corona de espinas*, Las Yeguas del Apocalipsis, p. 211
31. *La conquista de América*, Pedro Lemebel y Francisco Casas, p. 212
32. *Lo que el sida se llevó*, Las Yeguas del Apocalipsis, p. 213
33. *Estrellada I*, Las Yeguas del Apocalipsis, p. 214
34. *¿De qué se ríe presidente?*, Las Yeguas del Apocalipsis, p. 215
35. *Instalamos dos pajaritos como palomas con alambritos*, Las Yeguas del Apocalipsis, periódico La Época, p. 217

36. *Instalamos dos pajaritos como palomas con alambritos*, Las Yeguas del Apocalipsis, p. 217
37. *La última cena*, Las Yeguas del Apocalipsis, p. 218
38. *Estrellada II*, Las Yeguas del Apocalipsis, p. 219
39. *Las dos Fridas*, Las Yeguas del Apocalipsis, p. 220
40. *Las dos Fridas*, invitación, Las Yeguas del Apocalipsis, p. 221
41. *Homenaje a Sebastián Acevedo*, Las Yeguas del Apocalipsis, p. 222
42. *Pinochet Boys*, p. 236
43. *Animita*, Anjeles Negros, p. 244
44. Nota de prensa, Anjeles Negros, p. 245
45. *Put a Santa*, panfleto, Anjeles Negros, p. 246
46. *Put a Santa*, Anjeles Negros, p. 247
47. *Gina o tres historias de un crimen pasional*, Luger de luxe, p. 255
48. *Acción de la bandera*, Patricia Rivadeneira y Vicente Ruiz, p. 262



## Índice de acrónimos

AFDD	: Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos
AFEP	: Agrupación Familiares Ejecutados Políticos
AFI	: Asociación de Fotógrafos Independientes
APECH	: Asociación de Asociación de Pintores y Escultores de Chile
APSI	: Agencia Publicitaria de Servicios de Información
BEC	: Brigada Elmo Catalán
BLA	: Brigada Laura Allende
BRISA	: Brigada Salvador Allende
BRP	: Brigada Ramona Parra
CADA	: Colectivo de Acciones de Arte
CAL	: Colectivo de Arte Latinoamericano
CEM	: Centro de Estudios de la Mujer
CEMA	: Centro de Madres
CEPAL	: Comisión Económica para América Latina
CIA	: Agencia Central de Inteligencia (EEUU)
CLACSO	: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
COVEMA	: Comando Vengador de Mártires
CNI	: Central Nacional de Información
CNS	: Coordinadora Nacional Sindical
CNT	: Comando Nacional de Trabajadores
CODEM	: Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer
CTC	: Confederación de Trabajadores del Cobre
CUDS	: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual
CUT	: Central Única de Trabajadores, también conocida como Central Unitaria de Trabajadores
DC	: Democracia Cristiana
DINA	: Dirección Inteligencia Nacional
EFLAC	: Encuentros Feministas Latino Caribeños
FECh	: Federación Estudiantes Universidad de Chile
FENSTRACAP	: Federación Nacional del Sindicato de trabajadoras de Casa Particular

FPMR	: Frente Patriótico Manuel Rodríguez
IAL	: Instituto Arte Latinoamericano
ILGA	: Asociación Internacional de Lesbianas y Gays
JAP	: Juntas de Abastecimiento y Precios (también conocida como Junta de Abastecimiento Popular)
JJCC	: Juventudes Comunistas
MAC	: Museo de Arte Contemporáneo
MAPU	: Movimiento de Acción Popular Unitaria
MDP	: Movimiento Democrático Popular
MEMCH	: Movimiento de Emancipación de la Mujer Chilena
MIR	: Movimiento Izquierdista Revolucionario
MNBA	: Museo Nacional de Bellas Artes
MOAC	: Movimiento Obrero de Acción Católica
MOMUPO	: Movimiento de Mujeres Pobladoras
MOVILH	: Movimiento de Integración y Liberación Homosexual
MUDECHI	: Mujeres de Chile
MUMS	: Movimiento Unificado de Minorías Sexuales
OEA	: Organización de Estados Americanos
PC	: Partido Comunista
PDC	: Partido Demócrata Cristiano
PPD	: Partido por la Democracia
PS	: Partido Socialista
SIFA	: Servicio de Inteligencia de la Fuerza Aérea
SINTRACAP	: Sindicato Nacional de Trabajadoras de casa particular
TAV	: Taller de Artes Visuales
UCh	: Universidad de Chile
UCHM	: Unión Chilena de Mujeres
UDI	: Unión Demócrata Independiente
UP	: Unidad Popular

## Introducción

Mi acercamiento al trabajo con el cuerpo comenzó hace varios años, con la práctica del arte de acción y la formación que recibí de artistas como Helge Meyer, Alexander del Re, Jamie McMurry y Ben Patterson. Durante cinco años, tuve la ocasión de presentar varias piezas en diversas exposiciones y festivales, entre ellos *Ensemble of women* (2007), organizado por Perfopuerto.org, donde representé a América Latina, y continué mi formación con artistas como Marilyn Arsem, Adina Bar On, Essi Kausalainen y Sara Jane Grimshaw. Pero, mientras profundizaba en la práctica del arte corporal, tuve cada vez más cuestionamientos ya que necesitaba aproximarme a la historia, a la teoría y, especialmente, a la filosofía feminista en este ámbito, además de comprender por qué en Chile se había desarrollado el trabajo corporal de aquella forma, precisamente en un contexto de represión obsesiva hacia el cuerpo. En este recorrido, las preguntas aumentaron hasta que tuve la oportunidad de aclararlas a través de una investigación como ésta, donde comprendí que uno de sus orígenes podría estar en la negación del cuerpo, que venía arrastrándose desde la Colonia y que fue subrayada durante la dictadura.

Cuando decidía sobre qué posibles temas versaría esta tesis, sabía que su eje sería el cuerpo. Un tiempo después, encontré un texto de la crítica de arte brasileña Aracy Amaral, que fue decisivo y que me hizo reafirmar la posibilidad de pensar el arte de acción en Chile como un proceso propio. Amaral señala: “parece posible afirmar que las acciones que distinguen, que singularizan el no-objetualismo en Latinoamérica, respecto de los demás realizados desde los años sesenta en Europa y los Estados Unidos, son las puestas en que emerge, integrada a la creatividad, la connotación política en sentido amplio (...) Al manifestar esa intencionalidad política se revelan a sí mismos, comprometidos con el propio aquí/ahora”<sup>1</sup>. Sus palabras fueron las primeras en hablar de esta posibilidad como parte de un proceso político. Y aunque fueron pronunciadas hace bastantes años, creo que vale la pena reflexionar sobre ellas, ya que este tipo de arte todavía es marginado por la institucionalidad.

Al revisar un segmento de la historia del arte en/de Chile, me resultaba evidente la necesidad de deconstruirlo desde una mirada ampliada a partir de la filosofía feminista. Una cuestión que se exacerbó por la distancia con el territorio y los años lejos de mi país, que me hicieron comprender que había ciertos aspectos considerados como un suelo firme en la historiografía del arte, pero que no deseaba acatar como dogmas de fe. En este redescubrimiento, cobraron peso las palabras de mi directora de tesis, Patricia Mayayo, cuando señala que “desenmascarar los puntos de vista parciales que se esconden tras la pretensión de universalidad de los discursos histórico-artísticos dominantes es, pues, uno de los puntos de partida de toda intervención feminista en el campo de la historia del arte; pero también lo es poner de manifiesto la propia parcialidad”<sup>2</sup>. Esa era la clave, revisar y proponer desde un ángulo otorgado por la filosofía feminista que permitiera, al mismo tiempo, continuar con su profundización y plantear nuevas lecturas que la enriquezcan. Pero había una

---

<sup>1</sup> AMARAL, Aracy: “Aspectos do nao-objetualismo no Brasil”, Primer coloquio latinoamericano sobre arte no objetual, Medellín, 1981, p.1. en: DE GRACIA, Silvio: “Arte de acción en Latinoamérica: Cuerpo Político y Estrategias de Resistencia”, *Escáner Cultural*, Santiago de Chile, 2010.

< <http://revista.escaner.cl/node/1998> >

Consultado el 10 de diciembre de 2013.

<sup>2</sup> MAYAYO BOST, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, Cátedra, 2010, p. 14.

dificultad añadida: era necesario escribirla de cerca, intelectual y emocionalmente, debido a que esta era también parte de mi historia.

Cuestionar la historia era la clave, frente a esas ideas establecidas como intocables en la historiografía del arte chileno. Para conseguirlo, era necesario removerla, observar sus fisuras y revisar el discurso oficial desde la historia, especialmente en el campo de la historia del arte. Tal como afirma la teórica franco chilena Nelly Richard, “ejercer la memoria sirve para delatar las maniobras de borradura de las huellas que fabrican cotidianamente el olvido pasivo y su indiferencia (...) ejercer la memoria, sirve también para reanimar los restos aparentemente vencidos de un pasado lleno de simbolizaciones rotas”<sup>3</sup>.

Pero como toda indagación que se hace del pasado, esta tesis también tiene algunas deudas debido a la extensión y síntesis requeridas, que se han intentado subsanar a través de una cronología que señala los principales acontecimientos del período estudiado y que al mismo tiempo, permiten dibujar un mapa de coordenadas para trazar otra mirada acerca del género en el arte de acción, desarrollado en Chile entre 1970 y 1992. Esto supone contemplar tres etapas tan diversas como la Revolución Socialista o periodo de la Unidad Popular (1970-1973), la Dictadura (1973-1990) y la Postdictadura (a partir de 1990). Por ello, se establecerán constantes relaciones entre las políticas corporales de cada período y la historia cultural del cuerpo. En este análisis, se considera como fecha tope 1992, por ser un momento en que convergieron dos situaciones específicas: Chile se encontraba en un regreso a la democracia y además representaba un momento clave para el continente entero, ya que se cumplían los quinientos años del primer encuentro América-Europa. Ambas situaciones ayudaron a abrir debates respecto del cuerpo, la sexualidad y el género, pero también acerca de los pueblos originarios, lo que empoderó a los distintos movimientos que se organizaron para tomar las calles y hacerse oír.

Desde una mirada panorámica, el título de esta tesis narra el trayecto desde el cual fue escrita, que pasó inevitablemente por releer la historia oficial, buscar las

---

<sup>3</sup> RICHARD, Nelly, *Políticas y Estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. p. 11.

fracturas y a partir de ellas tirar del hilo. “Territorios políticos, cuerpos politizados. Acerca del género en el arte de acción: Chile (1970- 1992)” ha sido una investigación intensa en el amplio sentido de la palabra, y apasionante, al proponer otras posibilidades para imaginar un segmento de la memoria. Si bien es cierto el título fue propuesto de manera intuitiva, con el tiempo descubrí su sentido y las pistas que dejaba. Revela también lo que ha sido este proceso: significó (re)conocer un territorio que durante seis años observé desde lejos, mientras vivía en España, cuya distancia y perspectiva me abrieron una multiplicidad de posibilidades para entender e interpretar sus particularidades, pero también para reconocirme a partir de ellas. *Territorios políticos* demarca el lugar y hace visible las coordenadas de inscripción, así como la politización de los tres períodos contemplados. *Cuerpos politizados* vuelve evidente que el cuerpo fue blanco de ataque al mismo tiempo que señala que fue un arma disidente desde la que surgieron variadas respuestas, algunas con un fuerte sentido estético. *Acerca del género en el arte de acción: Chile (1970-1992)* acota el objeto de estudio y sugiere que el arte de acción fue una respuesta de los/as artistas frente a los procesos político-sociales, así como a la construcción y domesticación que se pretendía hacer de la memoria.

Debido a estas pautas, en esta tesis se han incluido estudios antropológicos, sociológicos y de género, considerando especialmente los feminismos —por parecerme cercanos y asertivos— para comprender y esbozar rasgos que hicieron particular el arte de acción realizado en Chile entre 1970-1992. Durante el período contemplado, es importante considerar que la precariedad estaba en todos los ámbitos, pero que al mismo tiempo, la política económica neoliberal se comportó como un mecanismo más de disciplinamiento y control de la sociedad, lo que ayudó a configurar un tipo de arte que respondía a la represión y al control sobre el cuerpo. Desde el surgimiento de distintos espacios de disidencia, que se proponían como territorios ocupados y (re)conquistados, se generaron otros imaginarios y formas colectivas, donde el mensaje a través de la acción y la ocupación del espacio adquirían especial relevancia.

Como veremos en las páginas que siguen, uno de los objetivos de esta tesis será revisar un segmento de la historia del arte de acción con énfasis en la temática de género y evidenciar las políticas corporales impuestas por la dictadura. A partir de su reconocimiento, se realizará una mirada desde el ámbito de la Historia y Teoría del Arte a la historia político/corporal de Chile, para evidenciar cómo desde el campo de las artes visuales surgió una respuesta social y estética a la represión político-social. Asimismo, se pondrán en observación ciertos rasgos históricos heredados como territorio, que pueden ser percibidos como una constante en el arte de acción realizado durante dictadura y postdictadura. En este recorrido, se revisarán aquellas formas que surgieron para pensar el cuerpo de manera política, que derivaron en su deconstrucción y posterior inscripción de las (otras) historias que circularon. En efecto, se evidenciará que, en un contexto de represión y precariedad, diversos/as artistas y colectivos superaron la marginalidad y obtuvieron reconocimiento debido a la politización que hicieron del cuerpo y de lo privado.

De acuerdo a esto, la hipótesis central de esta tesis es que la violencia ejercida sobre el cuerpo durante la dictadura estaría relacionada con la historia del cuerpo en Chile. En efecto, existiría una convergencia entre los mecanismos de control utilizados sobre el cuerpo y las formas en que el lenguaje estético los reflejó durante el período estudiado.

Tomando en consideración la inscripción sobre el cuerpo realizada desde la Colonia como primer momento histórico de violencia, en relación a un territorio políticamente definido, las preguntas de investigación son: ¿Cuál es la relación entre la respuesta social y el arte de acción ante las políticas corporales impuestas en dictadura? ¿Es posible afirmar que durante la dictadura se organizó una respuesta estética basada en la acción que generó una consecuencia en el arte de acción de Chile? A partir de estas interrogantes, resulta sugerente pensar que lo vivido durante la dictadura en Chile bebió de la violencia y el control ejercidos sobre el cuerpo durante la época colonial a través de la homogenización estética, y que ello se tradujo en una respuesta, dada por primera vez desde el cuerpo reprimido, al subvertir los

códigos de control a través del travestismo y de las distintas categorías en las artes visuales.

Por esto, la identidad es el punto de partida de esta tesis, ya que los cambios socio-políticos de la década de los sesenta generaron conceptos nuevos en cuanto a la identidad cultural. A partir de su cuestionamiento, surgió el trabajo comunitario y el arte abarcó lo político, lo cual derivó en que, durante la Revolución Socialista, se considerara a los artistas como agentes sociales. Asimismo, se popularizó la disolución del autor/a único/a para priorizar el trabajo colaborativo a través de las brigadas muralistas, como la emblemática Brigada Ramona Parra (BRP), que constantemente hacía alusión a la identidad chilena, marcando el Gobierno de Allende en este ámbito. No obstante, detrás de estas relaciones de colaboración, estaba presente el trabajo con el cuerpo a través de la interacción para que la imagen resultante fuera, ante todo, política y denotara compromiso con el Gobierno socialista. Lo paradójico, es que en esta politización creciente, las demandas que podrían haber articulado cambios en Chile respecto a la consecución de derechos para las mujeres, fueron nubladas por la figura de la “compañera” durante el Gobierno socialista, para dar prioridad a la cuestión de clases por sobre las demandas de género. Años más tarde, la abogada Julieta Kirkwood distinguiría un alejamiento del concepto de feminismo y señalaría que haber trabajado en los partidos políticos provocó para muchas mujeres un abandono de la participación en los espacios públicos, lo que derivó en una pasividad política de tipo institucional<sup>4</sup>.

A partir del punto cero generado por el Golpe de Estado de 1973, fue necesario (re)fundar todo el sistema de relaciones sociales. Tal como señalan la socióloga Teresa Valdés y la antropóloga Marisa Weinstein, “la brutal represión iniciada en 1973, impulsó a numerosas mujeres a organizarse en las distintas agrupaciones de familiares de víctimas de la represión (detenidos desaparecidos, presos y ejecutados políticos, exiliados, etcétera). Simultáneamente, y ante la necesidad económica de mantener a sus familias, algunas mujeres se agruparon al amparo de iglesias, en pequeños talleres

---

<sup>4</sup> Véase: KIRKWOOD, Julieta, “Chile: La mujer en la formulación política”, Material de discusión Nº 109, FLACSO, Santiago de Chile, Mayo 1981, pp. 1-19.



u organizaciones que las ayudaran a satisfacer las necesidades más urgentes en la mantención familiar (desde comedores populares hasta talleres artesanales)”<sup>5</sup>. Según Valdés, ésa fue la piedra angular desde donde resurgieron las organizaciones de mujeres y luego las feministas, que respondieron a la primera necesidad de aquel momento: la económica, para luego dar espacio a pensarse desde su propio cuerpo e identidad. Así fue cómo, en 1976, las mujeres en lucha se constituyeron como Coordinadora Nacional Sindical, la primera organización popular que buscaba la rearticulación del movimiento social, desde donde surgió luego el Departamento Femenino que promovió el desarrollo del movimiento de Mujeres Trabajadoras. En 1978, rindieron por primera vez homenaje al Día Internacional de la Mujer con el primer acto público efectuado desde el Golpe militar y realizaron a continuación el I Encuentro Nacional de la Mujer Chilena.

Como telón de fondo, la Junta militar trabajaba también con la visualidad y entre 1973-1976 se realizaron exposiciones en el Museo Nacional de Bellas Artes de lo que consideraba alta cultura, eludiendo cualquier expresión que reflexionara acerca de asuntos políticos. El Estado, junto a distintos bancos y el diario *El Mercurio*, financiaron varias exposiciones, como por ejemplo la *Colección de Dibujos Italianos de los siglos XV al XVII* (El Mercurio y Financiera FUSA, 1974) y *Pinturas Coloniales de los Monasterios de Santiago* (Colocadora Nacional de Valores, 1974). Asimismo, se creó un conjunto de premios y subvenciones que permitían la creación de manera controlada.

En este punto, es importante mencionar las conexiones entre algunos artistas nacionales y la escena internacional debido a los viajes, pero, al matizar este detalle, se puede afirmar también que hubo transferencia de las influencias externas, debido al contexto sociopolítico en aquel momento. Esta es una variable que sustenta la posibilidad de que el arte de acción pudiera ser una respuesta propia que surgió a partir del problema político. Otra de las variables a considerar, es que hubo influencias importantes, como el experimento teatral dirigido por Ronald Kay en 1974, llamado *Tentativa Artaud*, que se realizaba en el altillo del Departamento de Estudios

---

<sup>5</sup> VALDÉS, Teresa; WEINSTEIN, Marisa, *Mujeres que sueñan. Las organizaciones de pobladoras en Chile: 1973- 1989*. Santiago de Chile: Flacso, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1993, p. 14.

Humanísticos (DEH) de la Universidad de Chile (UCh), donde participaron también: Raúl Zurita, Diamela Eltit y Catalina Parra, entre otros/as. Cabe destacar que, algunos años antes, Parra y Kay habían estado en Alemania y habían entablado relación con Wolf Vostell, de quien también aprendieron. El DEH, fue más tarde usurpado por el Ejército chileno, para convertirlo en un cuartel general de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), el aparato represivo del régimen.

Dentro de las influencias para que surgiera el arte de acción en Chile, estuvo también la creación del Taller de Artes Visuales (TAV), organizado en 1974 por un grupo de docentes exonerados/as de la Escuela de Bellas Artes de la UCh: Raúl Bustamante, Francisco Brugnoli, Alfredo Carrete, María Virginia Errázuriz, Carlos Donaire, Luz Donoso, Gustavo Poblete y Pedro Millar. El TAV recibió el apoyo de la Iglesia católica, que facilitó su primera sede en una casa del arzobispado, la Iglesia luterana, la embajada de Francia y la embajada de Reino Unido. En sus primeros años, el TAV acogió a quienes quisieran aprender gráfica, dibujo y grabado, para luego difundir el trabajo en muestras colectivas dentro y fuera de Chile. Entre 1979 y 1985, se abrió como un espacio de reflexión y debate con el nombre “Seminario”, donde participaron los artistas Enrique Zañartu y Carlos Leppe, los escritores Enrique Lihn y Raúl Zurita, el filósofo Pablo Oyarzún, los teóricos Luis Vaisman, Ignazio Delogu, Jacques Leenhardt, Nelly Richard, Adriana Valdés, Justo Pastor Mellado y Ronald Kay.

En efecto, ambas influencias (*Tentativa Artaud* y el TAV) ayudaron a abrir posibilidades de acción, pero lo cierto es que, al reconocer la propia historia como territorio, hay también otras variables que permiten explicar que el arte de acción fue una respuesta legítima al control sobre el cuerpo que impuso la dictadura. Sin duda, ello supone establecer relaciones que no habían sido contempladas ni consideradas, debido a que fueron relegadas al campo de la estética, donde estaban parcialmente controladas. Pero revisarlas y contrastarlas con el momento socio-político, propone interesantes respuestas acerca del uso del cuerpo en ese contexto en particular, lo que permite también, formular más preguntas.

A través de varias acciones de arte realizadas en el espacio público por el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), seguidas por diversas agrupaciones políticas que

hicieron denuncias con un sentido estético, se subvirtió la estrategia de control, como veremos en detalle a lo largo de estas páginas. En este punto, también es importante recalcar que hubo control militar en cuanto a la información que circulaba, ya que se practicaron numerosas restricciones en el campo de la literatura, el lenguaje en general y en las estructuras de comunicación sociocultural. Esta situación, ha sido definida por Nelly Richard como “la mejor forma para mantener la producción de sentido bajo vigilancia”<sup>6</sup>.

Aún con esto, durante la segunda mitad de la década de los setenta, aparece un importante número de publicaciones: revista *Hoy* (1977); *Análisis* (que en 1977 se llamaba *Revista de la Academia*); *La Bicicleta* (1978); *APSI* (su primer número salió en 1976, pero la autorización de venta en quioscos se permitió en 1981); *Pluma y Pincel* (en Chile desde 1982); *Cauce* (1983) y el diario *La Época* (1987). Pero, a cambio, se clausuraron diferentes medios opositores, como el diario *La Prensa*, y se prohibió la circulación de la revista *Gente Actual y Cándida*, la revista *Política y Espíritu* y se censuraron las cadenas de Radio Cooperativa y Radio Balmaceda, argumentando que estos medios no comprendían la “etapa histórica de reconstrucción nacional”<sup>7</sup>.

Debido a la censura, en dictadura casi no se recibían noticias sobre tendencias internacionales en el campo de la estética. En respuesta, se confeccionaron revistas caseras y publicaciones disidentes como el *Boletín informativo de la Unión de Escritores Jóvenes, Manuscritos*, o la *Revista de la Coordinación Artística Latinoamericana* (CAL), que pertenecía a la galería del mismo nombre y que en 1979 editó sus únicos cuatro números. La revista CAL también publicó traducciones de otros textos en un intento de combatir el aislamiento: *La escena americana* de Joseph Beuys (CAL N°1) y fragmentos de *Sobre fotografía*, de Susan Sontag, traducidos por Adriana Valdés (CAL N°4). A partir del segundo número, Nelly Richard se hizo cargo de la edición y contó con la colaboración de Sergio Vodanovic, Enrique Lihn, Cristian Sánchez y Martín Cerda. Una sección importante de la revista fue *Ocupación de una página*

---

<sup>6</sup> RICHARD, Nelly, "Elipsis y metáforas", en ZEGERS, Francisco (ed.), *Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973*. Melbourne- Santiago de Chile: Editorial Art and Text, 21, 1986, p. 124.

<sup>7</sup> MUNIZAGA, Giselle, *El discurso público de Pinochet: Un análisis semiológico*. Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, 1983, p. 20.

como soporte de arte, en la que intervinieron Catalina Parra, Carlos Altamirano, Carlos Leppe y Paz Errázuriz. Se publicó también literatura: un anticipo de *Por la Patria*, de Diamela Eltit, así como del libro *El rincón de los niños*, de Cristian Huneeus, y *La Tirana*, de Diego Maquieira.

Algunos años después, surgió el noticiero disidente *Teleanálisis* (1984-1989), consistente en grabaciones artesanales realizadas en videocasetes de noticias relevantes para la sociedad, pero que, producto de la restricción de prensa, no salía en los medios de comunicación abiertos. *Teleanálisis* se articuló desde el trabajo colaborativo a través de la clandestinidad y pasaba de mano en mano, fomentando las redes de apoyo entre vecinos/as y restableciendo la confianza rota por la dictadura.

Es interesante analizar que, en medio de esta guerra cultural e informativa, surgieron propuestas a través del uso del cuerpo que dan cuenta de la resistencia ante la imposición dictatorial. Por un lado, el derecho a la palabra fue negado y el derecho a las imágenes y a la visualidad, controlado. Del otro, el cuerpo buscó por todos los medios hacerse ver y oír. Volverse evidente de la forma que fuera. En ese momento, la dictadura re-escenificó y re-significó los espacios, como hizo con el Estadio Chile (hoy Estadio Nacional), utilizado como centro de detención y tortura desde el 12 de septiembre de 1973, o Villa Grimaldi, anteriormente un recinto donde se celebraban fiestas, que fue convertido en cuartel de tortura, al igual que los diversos balnearios ubicados en las costas<sup>8</sup>.

La dictadura buscó transformar la memoria colectiva a través la palabra, para erradicar las ideas y prácticas del Gobierno destituido, y dominar la historia. Ejerció la violencia desde el lenguaje, al renombrar algunos espacios públicos, aunque no contó con que esto construiría una historia paralela que impediría igualmente su domesticación a largo plazo. A modo de respuesta, la disidencia al tomar posesión de

---

<sup>8</sup> Véase: TAYLOR, Diana, "Trauma, memoria y performance: Un recorrido por Villa Grimaldi con Pedro Matta". *E-misférica*, Nº 7.2 *Detrás, después de la Verdad*, 2011. s/n p.  
<<http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-72/taylor> >  
Consultado el 20 de diciembre de 2011.

Así como: AAVV, Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, Capítulo VI: Recintos de detención. Chile: Ministerio del Interior, Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2003, pp. 259-466.

la palabra, nombró a los/as desaparecidos/as evidenciando la obsesión de la dictadura por el cuerpo. Durante los años ochenta, debido a la necesidad de nombrarles, surgió la idea de considerar el cuerpo no hallado como presunción de violencia política. A partir de aquí se construyó el concepto legal de muerte sin cuerpo y se institucionalizó la ausencia corporal como un indicio de crimen político<sup>9</sup>.

Con estos acontecimientos como base histórica, resulta coherente señalar que las respuestas a través del arte de acción en dictadura fueron parte de una tensión a medio inscribir, ya que no se interpretan como una evolución de la forma de trabajo (político) del Gobierno de Allende (e incluso anterior). En esto, la coordinación del Movimiento Emancipación de las Mujeres Chilenas (MEMCH) en la década del treinta y su resurgimiento en 1983, marcaron una tendencia, además del impacto del feminismo en las distintas casas de acogida. Desde esta perspectiva, el arte de acción continuaba con este trabajo al denunciar la explotación y la violencia sobre el cuerpo, hasta transformarlo en un tema político, correspondiéndose con la estrategia feminista de la deconstrucción para esquivar el control.

Frente al resurgimiento de los partidos políticos en 1983 y las distintas agrupaciones disidentes, se conoció el sida al mismo tiempo que salió a la luz el mercado y la prostitución homosexual. A partir del plebiscito de 1988, lo periférico se situó como centro: irrumpieron la música punk y el rock alternativo, surgieron grupos musicales como *Los Prisioneros*, *Corazón Rebelde*, *Primeros Auxilios*, *Sexual Democracia* o *Los Pinochet Boys*. En este momento, se habló también acerca del trabajo de algunos/as artistas disidentes, aunque con tonos de espectáculo, como pasó con Las Yeguas del Apocalipsis o Angeles Negros<sup>10</sup>, que utilizaron esto a su favor, o bien, Luger de Luxe o Patricia Rivadeneira junto a Vicente Ruiz. Paradójicamente, esto reforzó la necesidad de exponer el cuerpo públicamente, debido, entre otras cosas, al momento político que acababa de comenzar con Patricio Aylwin en la presidencia y la

---

<sup>9</sup> CORNELL, Per & MEDINA, María Clara: "El cuerpo como espacio social: notas sobre cadáveres públicos y privados", en: MEDINA, María Clara (ed.), *Lo público y lo privado: Género en América Latina*. Suecia: Red Haina/ Instituto Iberoamericano Universidad de Gotemburgo, 2001, pp. 175- 190.

<sup>10</sup> En una entrevista sostenida con Gonzalo Rabanal, miembro del colectivo, me comenta la importancia que tenía para ellos escribir el nombre del colectivo desde la falta de norma ortográfica, ya que ello evidenciaba la falta de escuela, su desapego de la institucionalidad y de la academia. *N. de A.*

necesidad de incitar a la reflexión a partir del cuerpo perseguido, torturado y desaparecido de la dictadura, que en estos momentos seguía como tal.

A partir del cuerpo, se escribió una historia paralela desde la óptica de los/as vencidos/as, frente a la historia vertical militar, que buscaba dominar la memoria y escribir la historia con las palabras apropiadas. Por ello, en esta tesis se utiliza el concepto de postdictadura para denominar lo que desde el primer Gobierno de la Concertación se llamó “transición”. Esto, por considerar que se ajusta mejor a la realidad chilena, al menos hasta el año que llega este estudio: 1992. A esto, también han hecho mención Nelly Richard, Tomás Moulián y Gonzalo Rabanal, entre otros/as autores/as.

Es importante señalar que, en la nueva etapa, el lenguaje seguía controlado. Desde los conceptos escogidos en el campo del arte, el discurso que correspondía a la mirada institucional cobijaba a aquellos/as artistas políticamente correctos/as, pero volvió invisibles a otros/as que fueron disidentes y se creó una nueva fisura. En este camino, la historiografía del arte efectivamente ha inscrito buena parte de las obras disidentes realizadas en dictadura, y gracias a este trabajo, es posible continuar con la tarea de revisión e inscripción, pero todavía se trata de una historia parcial que hace falta seguir revisando para establecer las múltiples relaciones de transferencia que surgieron a partir del punto cero, especialmente en torno al cuerpo y respecto del/los género/s.

A modo de antecedentes que ayudan a marcar el camino en el que se inscribe esta tesis, se han considerado diversas publicaciones e investigaciones, especialmente de Nelly Richard, como *Feminismo, Género y Diferencia(s)*<sup>11</sup> y *Políticas y estéticas de la memoria*<sup>12</sup>, así como sus propuestas sobre el cuerpo y los espacios no convencionales de arte. La autora plantea también la importancia de considerar los feminismos como vectores de la acción política, idea que es retomada y ampliada en esta investigación. También se ha considerado el trabajo realizado por el Instituto Hemisférico de

---

<sup>11</sup> RICHARD, Nelly, *Feminismo, Género y Diferencia(s)*. Santiago: Palinodia, 2008.

<sup>12</sup> RICHARD, Nelly, *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Performance y Política<sup>13</sup>, que tiene como sede el Programa de Estudios de Performance de la Universidad de Nueva York, que actualmente publica de forma sistemática artículos, reseñas y libros dedicados al tema. Este espacio fue creado en 1998 por los profesores Diana Taylor (Universidad de Nueva York), Zeca Ligiéro (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil), Javier Serna (Universidad Autónoma de Nuevo León, México) y Luis Peirano (Pontificia Universidad Católica del Perú), quienes reflexionan acerca de la expresión artística y política y exploran las prácticas corporales como vehículos para la creación de nuevos significados y transmisores de valores culturales de memoria e identidad.

En cuanto a la organización, esta tesis se ha dividido en cinco capítulos y en cada uno se revisará el trabajo de determinados/as artistas, vinculando historia del arte y contexto sociopolítico, ya que en ambas esferas se utilizó el cuerpo para confrontar al poder. El orden cronológico en que los/as artistas realizaron su trabajo sirve de hilo conductor, completado con comentarios acerca del momento sociopolítico de Chile. En el primer capítulo (“Contexto y discurso(s). Una discusión historiográfica”) se presenta el marco teórico, con énfasis en las concepciones impuestas sobre el cuerpo desde la Colonia y las similitudes con el cuerpo en dictadura. A través de algunos ejemplos, se evidencia cómo el discurso y el relato han intervenido en la construcción del concepto de cuerpo. Del mismo modo, se reflexiona acerca de las vestimentas y la escenografía corporal impuestas al cuerpo nativo/a como una de las principales medidas de control político. Se analiza también cómo, a partir del cuerpo mestizo, comienza la negación del cuerpo. Asimismo, se hace referencia a la Colonia y a la represión del cuerpo nativo como un antecedente para la violencia surgida en dictadura, cuando el cuerpo residual de la Unidad Popular (UP) fue reprimido, disciplinado y desaparecido. Se apela con esta similitud a la mitificación de la historia oficial como método de control, aludiendo a la idea original de violencia en torno al cuerpo (como sujeto y también como territorio) y considerando las relaciones sociales de dominación establecidas desde la Colonia.

---

<sup>13</sup> Instituto Hemisférico de performance y Política.

<<http://hemi.nyu.edu/hemi/es>>

Consultado el 30 de marzo de 2012.

En el segundo capítulo (“Identidad(es) y género(s): volver el cuerpo evidente”), se revisan algunos hechos ocurridos durante el Gobierno de la UP que ayudan a comprender rasgos de su política cultural. También se analizan pasajes de la biografía del artista chileno Francisco Copello, así como sus obras más representativas, considerando el contexto social y político para comprender su proyecto estético. Asimismo, se reflexiona sobre la Revolución Socialista, el golpe de Estado, y el cambio que trajo consigo la dictadura, su obsesión hacia el cuerpo y la estética en general, junto a la domesticación que se intentó hacer de la memoria a través de distintos mecanismos de control y adoctrinamiento. En este capítulo, también se analizan algunas obras de Carlos Leppe y su vinculación con el trabajo de Copello, además de plantear algunos cuestionamientos y propuestas para leer su obra.

En el tercer capítulo (“Politizar y deconstruir el cuerpo”), se revisa el contexto sociopolítico en conjunto con los mecanismos disidentes para esquivar el control y se analizan los conceptos de duelo y trauma como agentes movilizadores de la acción. Se revisa también la fotografía, que actuó como una herramienta de resistencia y denuncia. En este apartado, se estudian las estrategias del CADA y las formas de trabajar el cuerpo de Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Marcela Serrano y Paulina Humeres, junto al alcance de las teorías feministas y su influencia en el arte de acción en Chile, principalmente en cuanto a la politización, cuestionamiento y deconstrucción de los roles de género, la historia y el propio cuerpo.

El cuarto capítulo (“Cuerpo(s) radicalizado(s) y disidencia organizada”) continúa con una reflexión acerca del alcance de las teorías feministas y como éstas fueron un vector para la acción, así como sobre su capacidad para intervenir en los espacios de poder desde el concepto de doble dictadura sobre el cuerpo de las mujeres. Asimismo, se revisará la construcción de la(s) historia(s) paralela(s), protagonizadas por aquellos cuerpos al margen de la historia oficial. Junto a ello, se analizan distintas obras de arte de acción realizadas por Pedro Lemebel y Las Yeguas del Apocalipsis, considerando especialmente el travestimiento del cuerpo como una analogía sobre la forma de llevar



a cabo la política, a partir de las reflexiones del sociólogo Tomás Moulián<sup>14</sup>. Se propone considerar el cuerpo como un territorio de intervención desde la propuesta sociológica de Zygmunt Bauman en torno a la modernidad líquida, que equivaldría a considerar los cuerpos politizados que esquivaron la censura, como cuerpos líquidos que subvirtieron las estrategias de control<sup>15</sup>.

En el quinto capítulo (“La subversión como estrategia: lecturas, análisis y desplazamientos”), se analiza específicamente el cuerpo como punto de partida para reflejar el momento político, así como los aspectos más definitorios del arte de acción. A la vez, se estudia y analiza la cuestión de la otredad desde el cuerpo como herramienta para la producción de arte de acción, que se rediseñó desde el punto cero iniciado con el Golpe y se afianzó con la postdictadura respecto al sistema de relaciones y estrategias. El análisis continúa con la analogía de los cuerpos como copias de un original, la fotografía y la necesidad, desde la política, de sustentar su discurso con la visualidad, junto a la violencia, la rigidez militar (la idea de lo heroico) y la estrategia corporal utilizada por la disidencia. En este marco, se estudia el trabajo de Angeles Negros<sup>16</sup>, el colectivo Luger de Luxe y la obra de Patricia Rivadeneira junto a Vicente Ruiz.

Queda señalar que, a lo largo de esta tesis, se evidencia la necesidad de revisar desde un enfoque deconstructivo, a partir de la filosofía feminista, un segmento de la historiografía del arte en/de Chile. Esta historia revisada del cuerpo, que se configura a través del arte de acción como una réplica desde el cuerpo tachado y reprimido, busca evidenciar que ésta fue una respuesta dada desde la estética, consecuente con sus raíces como territorio y con su proceso histórico, a la obsesión corporal y estética que demostró tener la dictadura. Una contestación que salió a la luz denunciando la represión y violencia ejercida sobre el cuerpo, y que subvirtió la estrategia de control

---

<sup>14</sup> MOULIÁN, Tomás, *Chile: anatomía de un mito*. Chile: Universidad Arcis y LOM, 1998.

<sup>15</sup> Véase: BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2009.

<sup>16</sup> Uno de sus miembros, Gonzalo Rabanal, me comentó en una entrevista que escribirlo desde la falta de norma evidenciada la falta de escuela, su desapego de la institucionalidad y de la academia. N. de A. Entrevista realizada en el Café Crónica Digital, Santiago de Chile, Mayo de 2014.

militar, a través del trabajo de deconstrucción que distintos/as artistas, así como la disidencia, hicieron con el cuerpo.

## Capítulo 1

### Contextos y discurso(s). Una discusión historiográfica

Para entender la relación que ha existido en Chile con el cuerpo, especialmente entre 1970 y 1992, resulta sugerente realizar el ejercicio de repensar el cuerpo desde la época colonial. Esto, porque ese período en concreto entrega algunas claves que ayudan a entender la relación entre cuerpo y control político, que de una u otra forma, se repitieron en el período de estudio.

#### El cuerpo trazado: líneas que marcaron el contexto

Al releer el cuerpo colonial y considerar sus primeras crónicas, acompañadas de registros visuales, es posible apreciar que en ellas ya se definían diversas posturas hacia los/as nativos/as que dieron paso a la estigmatización sobre los cuerpos. Una cuestión que fue utilizada por los imperios europeos a lo largo de los siglos XVIII y XIX, para que los pueblos colonizados fueran considerados faltos de capacidad, salvajes o primitivos (tergiversando para su provecho las teorías de Darwin), con el fin de justificar la explotación y el imperialismo<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Véase: BENGOCHEA BARTOLOMÉ, Mercedes, “La categorización masculina del mundo a través del lenguaje verbal de los medios”, en: LÓPEZ DIEZ, Pilar (ed.), Manual de Información en género. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE, 2004, p. 72.

En esta relectura del cuerpo nativo, resulta necesario mencionar que las primeras representaciones fotográficas realizadas a los pueblos originarios que vivían en Chile, ocurrieron durante la segunda mitad del siglo XIX. En este momento, la fotografía incrementaba el poder del testimonio, transformando el relato de los colonos en una prueba de alta credibilidad que llegaba a ser considerada una evidencia fiel a la realidad. Tal como apunta la historiadora Elizabeth Edwards, “fue tal la importancia dada a la fotografía, que el estudio etnográfico del nativo se consideraba incompleto sin corroboración fotográfica. Con este tipo de mentalidad, los europeos se interesaron en captar para la posteridad lo que se juzga como culturas estáticas y sin historia”<sup>18</sup>.

De esta forma, fue a través de la mirada —o construcción visual— del fotógrafo<sup>19</sup>, cómo se marcaron sobre los cuerpos diferentes relatos y categorías<sup>20</sup>. Lo paradójico es que las narraciones se construyeron en un momento clave en cuanto a representaciones visuales en todo el territorio americano, donde la mirada del colonizador, además de retratar, fijaba un discurso que subrayaba las distintas categorías de cuerpos, muchas de las cuales aún prevalecen<sup>21</sup>.

Al revisar esto, llama la atención que en Latinoamérica el desarrollo de la fotografía ocurre casi en el mismo momento en que se consolida la independencia

---

<sup>18</sup> El contexto completo al que hace referencia esta cita, puede revisarse en: EDWARDS, Elizabeth, *Anthropology and Photography 1860–1920*. Ed. Elizabeth Edwards. New Haven: Yale University Press, 1992, pp. 3-17.

<sup>19</sup> Aunque he encontrado sólo referencias con nombre y apellido de varones que la practicaban, al existir gran cantidad de documentos fotográficos firmados como ‘anónimo’ considero que es un indicio suficiente para pensar que pudieron haber sido realizados también por fotógrafas, aunque ésa sea una posibilidad a la que no se haga referencia normalmente. En este estudio, veo la necesidad de abrir esa interrogante para crear la posibilidad de que esa imagen aparezca mentalmente. Considero que este ejercicio ayuda para acercarnos a la eventual categoría de una ‘fotógrafa-etnógrafa’ de aquella época, cuyo trabajo se haya ocultado por cuestiones de convencionalismos. *N. de A.*

<sup>20</sup> Detalles en: LEÓN CÁCERES, Samuel; VERGARA BENÍTEZ, Fernando; PADILLA MACÍAS, Katya; BUSTOS GONZÁLEZ, Atilio (ed.), *Historia de la postal en Chile*. Valparaíso, Chile: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Sistema de Biblioteca Red de Archivos Patrimoniales de Valparaíso, Manual Técnico 1, 2007, pp. 61-73.

<sup>21</sup> Ver más en: FONSECA, Mario, “A propósito de la fotografía en Chile” en: AAVV, *Chile Vive*. España: Ministerio de Cultura, Comunidad de Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana y Círculo de Bellas Artes, 1987, p. 33.

política y los nacientes estados<sup>22</sup>. En efecto, mientras los procesos de emancipación se llevaban adelante, se buscaba también la forma de contener políticamente, y desde Europa, el asenso social de las élites criollas en territorio americano<sup>23</sup>. Por esto, al poner atención en el tipo de fotografía practicada, es posible apreciar que ésta refleja cierta inspiración europea en cuanto a la estética, pero además en el tipo de sujeto retratado. En este tipo de fotografías, los sujetos aparecían vestidos con ropajes europeos, pero la mayoría de las veces sin calzado, un detalle que evidenciaba su condición de nativos y en ocasiones, también de esclavos/as.

Otro aspecto fundamental en la construcción del cuerpo nativo, tiene que ver con la supuesta disponibilidad sexual que éstos tenían (fig. 1). En especial, cuando nos referimos a las nativas y la erotización exagerada con que fueron retratadas en fotografías y luego reproducidas a modo de postales que circularon en buena parte de Europa a fines del siglo XIX y principios del XX, momento en que el erotismo era especialmente reprimido. Concretamente, en Londres o París, fue un tipo de fotografía perseguida y en numerosas ocasiones confiscada, al considerársele como obscena, multando económicamente a los fotógrafos que las practicaban o a los comerciantes que las hacían llegar. Pero ello no impidió que se siguieran realizando, ni que ciertos fotógrafos (varones) se hicieran igualmente famosos, como Benito Panunzi, Marc Ferrez y Obder Heffer, que continuaron en el negocio. Lo curioso, es que la persecución de este tipo de fotografías eróticas protagonizadas por nativos/as, muchas veces quedó al límite de la legalidad, porque no siempre se les consideró como seres humanos por parte de la policía<sup>24</sup>.

Ante este tipo de situaciones, pueden surgir algunas preguntas, como por ejemplo: ¿Si el/la nativo/a estaba tan cerca de la naturaleza, era ése un motivo suficiente para pensarlo deshumanizado/a?. En relación a esto, vale la pena recordar

---

<sup>22</sup> Detalles relatados en: FONSECA, Mario, "A propósito de la fotografía en Chile", en AAVV, *Chile Vive...*, Op. cit. pp. 33-40.

<sup>23</sup> Véase: FERNÁNDEZ COX, Cristián, "Identidad cultural y arquitectura en Chile", en AAVV, *Chile Vive*, Op.cit., p. 43.

<sup>24</sup> Ver: CARREÑO, Gastón, "Fotografías de cuerpos indígenas y la mirada erótica: reflexiones preliminares sobre algunos casos del confín austral". *Revista de Antropología Visual*, Nº 2, Santiago de Chile, Julio 2002, pp. 133-153.

que las culturas de estos pueblos no eran consideradas como válidas en Europa, porque no respondían a los cánones occidentales, aunque tuvieran un ordenamiento social propio. Pero de paso, porque no reconocerlas, autorizaba (simbólicamente) su allanamiento por parte de las potencias europeas<sup>25</sup>.



1. Chaulouche kipa y Kamanakar kipa, jóvenes fueguinas.  
Anónimo, 1882-1883

De esta forma, es posible afirmar que fueron imágenes diseñadas por la mirada del/a fotógrafo/a, para luego ser evaluadas por terceros. Al considerar esto, resulta importante mencionar el caso del misionero y antropólogo alemán Martin Gusinde<sup>26</sup>, que se preocupó por documentar la vida cotidiana de sujetos pertenecientes a pueblos originarios. Para conseguirlo, el misionero convivió entre 1918 y 1924, con algunos miembros de las tribus Selk'nam, Yamanas, Kawésqar o Alakalufes. Su trabajo como fotógrafo le valió el apodo de *Mankancen*, que quiere decir “cazador de sombras”. Gusinde registró con su cámara fotográfica, a distintos/as miembros de estas culturas

---

<sup>25</sup> Véase: BENGOCHEA BARTOLOMÉ, Mercedes, “La categorización masculina del mundo a través del lenguaje verbal de los medios”, *Op. cit.*, p. 73.

<sup>26</sup> Ver más detalles en: PALTRINIERI, Amanda, “Las últimas fotos antes de la masacre”, *Revista Nueva*, Nº 381, Buenos aires, Argentina, Noviembre de 1998, s/n p.  
<<http://www.amanza.com.ar/amanda/Notas/Onas.htm>>  
Consultado el 04 de junio de 2012.

en Tierra del Fuego y les retrató posteriormente como parte de sus vivencias en *Die Feuerland Indianer*<sup>27</sup>. Lo particular de su trabajo, es que sus fotografías fueron realizadas en 1923, luego de convivir con los Selk'nam durante cuatro años, además de contar con la autorización de los nativos/as para efectuarlas<sup>28</sup>.

### **El cuerpo colonial: algunas claves**

Al releer el cuerpo colonial, se subraya el simulacro sobre el cuerpo. Y en términos generales, es posible afirmar que durante la Colonia, lo difuso se transforma en un rasgo característico, ya que se construye una puesta en escena que contiene la influencia europea, para unirla con la cultura y el paisaje autóctono, dando como resultado una hibridez estética que facilita el control político. Lo curioso, es que esta estrategia para controlar vuelve a repetirse durante la dictadura chilena (1973-1990), momento en que fue aplicada una homogenización visual a la sociedad. Ello, por supuesto, generó una respuesta por parte de la disidencia y de las artes visuales (en concreto desde el arte de acción), a través de la subversión de los códigos de control, como revisaremos a lo largo de esta tesis.

En efecto, es posible establecer ciertas relaciones entre el cuerpo colonial y el cuerpo en dictadura. El cuerpo nativo durante la Colonia fue considerado salvaje, indomable e incluso exótico, al igual que ocurrió en dictadura con el trabajo de determinados/as artistas respecto de la otredad y la estética transformista, pero que dieron la vuelta al control militar a través de esta intervención (por parte de la

---

<sup>27</sup> Compilación que abarca en tres volúmenes sus experiencias con ellos, Volumen I: *Die Selk'nam, Vom leben und denken eines jägervolkes auf der grossen Feuerland- insel* (1931), Volumen II: *Die Yamana. Vom leben und denken der wasswernomaden am Kap Hoorn* (1937) y Volumen III: *Die Halakwulup*, que apareció después de su muerte. En español, es posible encontrarlos como GUSINDE, Martín, *Los indios de tierra del Fuego*. Vol. I; *Los Selk'nam*. En MOLINA, Coni (ed.) Centro Argentino de Etnología Americana Buenos Aires, 1982.

También es posible revisar el primer volumen de este trabajo en la Edición Digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09253957522481995332268/index.htm>>

Consultado el 10 de junio de 2012.

<sup>28</sup> Esta actitud respecto del registro, fue similar a la de algunos artistas que realizaron arte de acción durante la década de los ochenta y noventa, donde si bien es cierto una buena parte de ellos/as consideró que por ser un trabajo efímero no debían registrarse, otros/as sin embargo realizaron verdaderas puestas en escena para ser retratados/as, muchas veces al margen de la acción en sí, realizándolas antes o después de las sesiones fotográficas. N. de A.

disidencia) sobre el cuerpo. A través del trabajo con el cuerpo en dictadura, se logró oponer resistencia al discurso militar instalado, basado en la heteronormatividad, donde lo homogéneo, militar y viril, eran lo establecido. En este contexto, el cuerpo escenografiado de los/as artistas se comportaba como un nuevo diseño, y a la vez como una herramienta utilizada por la disidencia. Durante la década de los ochenta, el cuerpo travestido fue una estrategia de subversión utilizada por el cuerpo (anteriormente) invisibilizado: de esta forma, la otredad se hizo presente.

En cuanto al registro de las acciones de arte realizadas por estos/as artistas, es posible percibir además ciertas similitudes respecto del sujeto retratado en la Colonia, debido a una relación de poder a través de la fotografía; la diferencia es que, en este caso, los/as artistas fotografiados/as respondieron ante quien apretó el botón (o gatillo) y accedieron a componer un cuadro escenográfico, lleno de símbolos de subversión, que escapaban a los patrones de identidad y de roles de género impuestos por la dictadura.

### **Estrategia(s) de control**

Leer el cuerpo como un espacio escenografiado, permite repensar en la propuesta de Dra. Julia Douthwaite acerca de considerar el vestuario como un mecanismo de control sobre el cuerpo del nativo<sup>29</sup>. Así, es posible interpretar la escenografía corporal como la deriva hacia un travestismo, ya que se creyó ciegamente en la idea de (poder) domesticar al/la nativo/a, instruirle y volverle dócil para concretar el proyecto político. Esta idea, basada en el poder sobre el cuerpo de aquel considerado como otredad, sostenía que al aprisionarles con las vestimentas europeas, se les otorgaba decencia a sus comportamientos, calificados como salvajes e indecorosos, sobre todo en lo que respecta al cuerpo de las mujeres nativas.

---

<sup>29</sup> DOUTHWAITE, Julia, *Exotic women: literary heroines and cultural strategies in Ancient Régime France*. Philadelphia: University Pensilvania Press, 1992, Cit. en: BARRUETO, Jorge, "El indio en las tarjetas postales: metáforas visuales del miedo y la ansiedad política en Latinoamérica", en: NAGI-SEKMI, Silvia (ed.), *Moros en la costa. Orientalismo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2008, p. 56.



En este punto, resulta importante detenernos en considerar el cuerpo como un espacio escenografiado, porque será un concepto que se retomará a lo largo de esta tesis para analizar lo que ocurrió por parte de la disidencia respecto de lo político a partir de la década de los ochenta. En relación a esto, se encuentra también la interpretación de Tomás Moulián, al señalar que la metáfora del travestismo ejemplificaba la transición política que tuvo Chile<sup>30</sup>. Para ello, resulta necesario comentar algunas de las estrategias de control que se utilizaron sobre el cuerpo nativo, con el fin de hacer un paralelo respecto del cuerpo en dictadura, que permita explicar la forma en la que la disidencia de la década de los ochenta, le dio la vuelta al control histórico sobre el cuerpo.

A través de la presentación y análisis de algunos ejemplos de ambos períodos, me interesa dejar claro que, detrás de estas estrategias de control, estaba latente en todo momento la idea de apropiación respecto del cuerpo del otro, al considerarle como un trofeo sobre el cual se llevaron adelante una serie de actos brutales.

### ***Sobre el cuerpo colonial***

Cabe destacar que durante la Colonia existió una apropiación del cuerpo nativo que fue, al mismo tiempo que prohibido, escenografiado con ropajes europeos. En ambos casos, se le percibía como un cuerpo despreciado, que además fue transformado en un cuerpo pecador y culpable, debido a la religión impuesta. En esta transformación social del cuerpo, el de las mujeres fue doblemente castigado, ya que a partir de entonces fueron vistas como seres sexualmente depravados, deseosas de sexo y que instaban a ser continuamente abusadas por otros<sup>31</sup>.

En cuanto a las vestimentas como una estrategia política de sumisión, la Dra. Julia Douthwaite afirma: “el deseo occidental de controlar a la mujer, es visto como un objetivo político que tiene connotaciones más allá de la mera sexualidad”. Según

---

<sup>30</sup> Véase: MOULIÁN, Tomás, *Chile: anatomía de un mito*. Chile: Universidad Arcis y LOM, 1998, p. 145.

<sup>31</sup> Véase: BARRUETO, Jorge, “El indio en las tarjetas postales: metáforas visuales del miedo y la ansiedad política en Latinoamérica”, en: NAGI-SEKMI, Silvia (ed.), *Moros en la costa. Orientalismo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2008, pp. 41-65.

Douthwaite, la mirada inquisicional sobre la mujer fue más fuerte debido a la anarquía potencial en las Colonias. En la mente colonial, la represión de la sexualidad de las mujeres nativas era parte del control político, ya que una vez reprimidos cuerpo y sexo, éstos desaparecían bajo los ropajes proporcionados. Pero irónicamente, esto resaltaba lo que se supone se buscaba obviar a través del travestismo estético, ya que el vestuario les situaba nuevamente como salvajes, como lo que debía ser domesticado y culturizado, subrayando la condición de inferioridad social desde sus cuerpos intervenidos.

En este sentido, cabe afirmar que la sexualidad de las mujeres fue abiertamente castigada durante la Colonia e instrumentalizada a favor del invasor hasta comienzos del siglo XX. Esta imagería representaba, al mismo tiempo, una justificación a los crímenes de apropiación del cuerpo, como sugieren algunos textos de la época, como por ejemplo, el de F. A. Cook que señala: “Compran, arriendan o roban mujeres, cuando se establecen en una mina de oro o en una estancia de carneros —y añade indignado—: es una manifiesta injusticia de la avanzada civilización cristiana que estos hombres cobrizos del lejano sur tengan que ofrendar su vida para proteger el honor de sus mujeres contra los inhumanos hombres de rostro blanco”<sup>32</sup>.

En este punto, resulta conveniente señalar lo que recoge la historiadora Silvia Federici respecto del trato que, por el mismo período, tenían las mujeres en Europa:

---

<sup>32</sup> Éste y otros detalles, así como con la venta de cabezas de nativos/as (incluidos niños/as) son recogidas por quien presencié estos hechos de cerca: GUSINDE, Martín, *Los indios de tierra del Fuego*. Vol. I; *Los Selk`nam* Capítulo V: El desierto fueguino. Disponible en la Edición Digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:  
<[http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09253957522481995332268/p0000001.htm#I\\_8](http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09253957522481995332268/p0000001.htm#I_8)>  
Consultado el 10 de junio de 2012.

No es exagerado decir que las mujeres fueron tratadas con la misma hostilidad y sentido de distanciamiento que se concedía a los salvajes indios en la literatura que se produjo después de la conquista. El paralelismo no es casual. En ambos casos la denigración literaria y cultural estaba al servicio de un proyecto de expropiación. Como veremos, la demonización de los aborígenes americanos sirvió para justificar su esclavización y el saqueo de sus recursos<sup>33</sup>.

Siguiendo a Federici, probablemente las tácticas desplegadas contra las mujeres europeas y los/as súbditos/as coloniales, tuvieron éxito porque estaban basadas en una campaña de terror. Lo cual permite reflexionar sobre lo que ocurrió durante la dictadura en Chile, donde el miedo y la desconfianza sembradas por los militares, buscaban romper las redes de apoyo y colaboración que se habían tejido anteriormente.

### ***Un problema de fondo: cuerpo y mestizaje***

Una de las interpretaciones que permite entender el trauma y el rechazo hacia el cuerpo en Chile, podría ser que, desde la violencia vivida durante la época colonial, nunca se ha querido aceptar el cuerpo del nativo/a. Su negación ha sido una constante desde la Colonia, ligada al control sobre el cuerpo como estrategia de dominación política del territorio.

Al revisar la historia de mestizaje en Latinoamérica, es posible encontrar algunas pistas precisamente en aquellas historias del cuerpo de las que pocas veces se habla. Un ejemplo es el mito mexicano de la Malinche, que nos cuenta el origen de una sociedad de guachos/as (hijos sin padre reconocido).

Desde este mito, la Dra. Sonia Montecinos y la antropóloga Milagros Palma, presentan el mito de la Malinche como uno de los equivalentes a la Eva cristiana en América Latina. Según una de las versiones de la historia, la Malinche fue una esclava entregada como regalo a Hernán Cortés que transgredió la norma: aprendió a hablar

---

<sup>33</sup> FEDERICI, Silvia, *Calibán y la bruja, Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2004, p. 156.

español, además del maya y el náhuatl. Logró doblarle la mano a lo impuesto y se transformó de objeto de cambio a sujeto, ante lo cual fue vista como traidora por su pueblo azteca. Como consecuencia de su aprendizaje del idioma español, los españoles consideraron sus consejos en los ataques, ya que ella conocía las costumbres sociales y militares de los nativos, lo cual les permitió ganar en la primera parte de la conquista de México. A este respecto, Palma señala: “la Malinche habría quedado en el absoluto anonimato si con la inteligencia y fidelidad al amo que la elevó a la categoría de señora no hubiera contribuido a la ruina del poderoso imperio azteca”<sup>34</sup>.

De este mito, la Dra. Sonia Montecinos nos comenta además, que la historia chilena es una historia de mestizajes que comenzó con una nativa violada por un invasor. Esta madre solitaria traería al mundo a un/a guacho/a (huérfano de padre) que llevaría una vida centrada en la madre sola, con la idea de un padre ausente. Como consecuencia, su hijo/a mestizo/a sería fruto de la deshonra para su pueblo, y, por extensión, considerado una traición.

El mito de la Malinche refleja claramente que las identidades de género en Chile se habrían definido, desde la Colonia, de dos formas: para las mujeres, el destino era el de ser madres; en el caso de los varones, se les destinaba a ser padres ausentes o a quedarse atrapados en la figura del hijo. Una opción para cada género, que describe y trasciende las clases sociales y etnias latinoamericanas, donde existía *a priori* una sanción a aquellas madres que traían un hijo/a sin estar casadas. Una condena social que era retirada cuando el hijo/a nacía, entonces el pueblo o sus familias acudían en su ayuda. De esta forma, el castigo a la transgresión del cuerpo se repite de manera constante en el discurso, reforzado con la condena de responsabilidad a la madre, por haber propiciado el hecho. Montecinos señala también que, con la posterior liberación del castigo social, la práctica del abandono y la culpa por el cuerpo se aceptaban como algo natural<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> PALMA, Milagros, “El malinchismo o el lado femenino de la Sociedad Mestiza”, en *Simbólica de la feminidad*, Milagros Palma (ed), Ediciones Abya Yala, Colección 500 años, N.23, Ecuador, 1990, p. 23. Cit. en: MONTECINOS, Sonia, *Palabra dicha, escritos sobre género, identidad y mestizaje*. Santiago de Chile: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, Serie Estudios, 1997, p. 50.

<sup>35</sup> Véase: MONTECINOS, *Op. cit.*, pp. 52-53.

Entre las tantas historias que circulan alrededor de esta figura, Montecinos y Palma cuentan además que la Malinche se quedó con los hijos que tuvo y no renunció a ellos en ningún momento, pero sí a su pueblo, por lo que se la acusa de condenar a la humanidad a la perdición. Para los aztecas, la Malinche debía ser castigada y repudiada socialmente; por extensión, las mujeres dentro de ese imaginario, y en esa lógica, pasaron a ser víctimas inmediatas. Esto indica que la violencia hacia ellas era considerada como legítima socialmente, ya que representaban la causa del desorden: “Las mujeres en la cosmovisión mestiza son sujetos de una identidad emergida de un doble movimiento: por un lado el de la transgresión, y por otro, la victimización y el consecuente sacrificio”<sup>36</sup>.

Milagros Palma, en otro estudio sobre esta controvertida figura, sostiene que la Malinche “corresponde al mito fundacional del orden social latinoamericano, que en base a codificar nuestro pasado, explica también el presente”<sup>37</sup>. En el mismo sentido, Sonia Montecinos señala que, hasta cierto punto, la Malinche representa el rechazo a lo femenino, que fue suturado con la exaltación hacia la virgen o al culto mariano<sup>38</sup>. Así se explica, por ejemplo, el surgimiento del concepto de verdulia o culto a la madre virginal (la Virgen María) que se construyó alrededor de la imagen de la mujer-virgen-madre, “entendida como única en su género, sin encarnación posible de lo femenino porque la madre no se encarna en la hija, no hay amor entre ellas, su devenir divino será el hijo”<sup>39</sup>. Esta interpretación no es casual, sobre todo si se considera la fuerte tradición mariana que tiene América Latina en general, y en especial, dentro del imaginario religioso y característico de las Fuerzas Armadas de Chile, donde la Virgen del Carmen es considerada la Patrona del Ejército, venerada en cada festividad con banderas chilenas, resaltando que ella es la guardiana y protectora del país.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>37</sup> Para conocer los detalles del mito de la Malinche, Véase: PALMA, Milagros, “Malinche: el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza”, en: G. LUNA, Lola (comp.), *Género, clase y raza en América Latina. Algunas aportaciones*. Barcelona: Ediciones del Seminario Interdisciplinar Mujer y Sociedad, Universitat de Barcelona, 1991, pp. 131-149.

<sup>38</sup> MONTECINOS, Sonia, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>39</sup> PALMA, Milagros, “Malinche: el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza”, *Op. cit.*

A través del mito de la Malinche, es posible entender cómo se ritualizó la experiencia de represión y condena sobre el cuerpo, al punto de instalarla de manera reconocible a través de la negación hacia el (propio) cuerpo.

### **Ruptura: acerca de la identidad**

Concretamente en Chile, las relaciones entre arte y estética estuvieron vinculadas a Europa desde la Colonia y hasta 1964, cuando ocurrió el primer quiebre originado por la Revolución en Libertad, presidida por Eduardo Frei Montalva. Su proyecto de Gobierno, irrumpió en una sociedad donde el grueso de la población estaba excluido de lo considerado como moderno, debido a lo cual se propusieron una serie de cambios sociales que buscaban desaparecer la sociedad oligárquica tradicional: la hacienda, las jerarquías paternalistas y las diferencias de clase.

A partir de este momento, hubo una forma particular de enfrentarse a los modelos impuestos, subrayada por la política y los distintos movimientos sociales, que se distinguían por tener la necesidad de definir la identidad cultural de Chile. Esto, porque afirmaban que la que existía no correspondía a una identidad propia, ya que reflejaba lo propiciado por los modelos exocéntricos, vinculados al poder económico<sup>40</sup>. Esta búsqueda continuó durante todo el gobierno de Frei (1964-1970) y fue plasmada en la realización de murales colectivos, pintados de manera precaria en las calles, para apoyar la candidatura de Salvador Allende a la presidencia a fines de la década de los sesenta<sup>41</sup>. Esta campaña política, contempló una serie de manifestaciones de carácter colaborativo, como la confección de panfletos y distintas formas de organización comunal realizadas para apoyar a la Unidad Popular (UP) y su proyecto político.

Comenzó así un nuevo período en noviembre de 1970, con la elección de Salvador Allende como presidente de Chile (1970-1973). Durante esta época, conocida

---

<sup>40</sup> Véase: MALDONADO, Carlos, “¿Dónde está la política?”, *La Quinta Rueda*, N° 1, octubre 1972, p.12.

<sup>41</sup> Véase: BOWEN SILVA, Martín, “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2008, p. 4.  
<<http://nuevomundo.revues.org/13732>>  
Consultado el 08 julio 2012.

también como Revolución Socialista, se buscó de manera constante recuperar lo que era señalado por intelectuales como la verdadera identidad chilena. Por ejemplo, el sociólogo Tomás Amadeo Vasconi, afirmaba que la dependencia de la estructura social y su desarrollo, eran una cuestión funcional a los intereses de las burguesías locales de América, a las que consideraba cómplices del imperialismo<sup>42</sup>. En este sentido, afirmaba que un proceso de liberación consecuente pasaba por un trabajo cultural de la clase proletaria, ya que a su juicio, la burguesía estaba incapacitada para presentar un proyecto verdaderamente nacional y propio. En definitiva, Vasconi afirmaba que las clases dominantes no podrían (re)construir la identidad chilena, ya que tenían intereses comprometidos.

En términos culturales, el gobierno de Allende estuvo marcado por la búsqueda de una identidad nacional. Así, la UP, fiel al proyecto de Gobierno para difundir la lectura y el conocimiento de las propias tradiciones, creó en 1971 la Editorial Quimantú, con el objetivo de convertirla en una editorial que, además de incentivar la lectura, educaba a la población a través de la masificación ideológica. Como parte del plan de trabajo, Quimantú emitía un libro por semana, con ediciones de cincuenta mil ejemplares, que se adquirían en los quioscos o a través de los sindicatos y centros comunitarios a bajo precio, cumpliendo con la meta de acercar la lectura a la población sin distinción de clases. Todo esto, con el anhelo de fundar la nueva sociedad que el proyecto socialista necesitaba para poder sustentarse adecuadamente.

---

<sup>42</sup> Conviene revisar: VASCONI, Tomás Amadeo, "Dependencia y superestructura (notas para un programa de trabajo)", *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 31, No. 4, Memorias del IX Congreso Latinoamericano de Sociología, 1 (Oct. - Dic., 1969), pp. 795-816.

## Estrategias de resistencia

Considerar estas particularidades ayuda a proyectar algunas claves para entender la necesidad que surgió en 1971, de parte del Gobierno, así como de algunos intelectuales, de llevar adelante un encuentro llamado Operación Verdad. En él, participaron el historiador y crítico brasileño Mario Pedrosa, el pintor español-chileno José Balmes, el artista y escritor italiano Carlo Levi y el crítico de arte español, José María Moreno Galván, que propuso la idea de crear un museo<sup>43</sup>. A través de una carta dirigida a Allende y firmada por Mario Pedrosa, éste comentaba los beneficios que traería a su gobierno contar con un proyecto semejante:

Los donantes quieren que sus obras sean destinadas al pueblo, que sean permanentemente accesibles a él. Y más que eso, que el trabajador de las fábricas y de las minas, de las poblaciones y de los campos entre en contacto con ellas, que las considere parte de su patrimonio. La esperanza de los artistas y nuestra es contribuir de este modo a la espontánea creatividad popular para que fluya libremente y pueda coadyuvar a la transformación revolucionaria de Chile (...) Debe ser el hogar natural de las expresiones culturales más fecundas del Chile nuevo, consecuencia de su avance en el camino del socialismo<sup>44</sup>.

En respuesta, Allende les encargó llevarla adelante. Para ello, presididos por Mario Pedrosa, se organizaron como Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile y trabajaron en el Instituto de Arte Latinoamericano, que en ese momento dependía de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, entidad oficial para llevar a cabo el trabajo de creación del Museo.

Al año siguiente, en 1972, se materializó el proyecto del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). Su creación, al igual que la de todo museo, fue

---

<sup>43</sup> Miembros del comité: Louis Aragon, Jean Leymarie, Giulio Carlo Argan, E. de Wilde, Doré Ashton, Rafael Alberti, Carlo Levi, José María Moreno Galván, Aldo Pellegrini, Juliusz Starzynski, Mariano Rodríguez, Mario Pedrosa y Danilo Trelles. Ver: AAVV, *Imaginarios de la Resistencia* (26 junio- 01 de septiembre de 2013). Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013, s/p.

<sup>44</sup> PEDROSA, Mario, en nombre del Comité de Solidaridad Artística con Chile “Carta a Salvador Allende”, fechada el 26 de abril de 1972, reproducida en el catálogo del MSSA con motivo de la exposición *Imaginarios de la Resistencia*, *Ibídem*.



ante todo un acto político que dejó como idea subyacente la necesidad de liberarse de los modelos impuestos en el ámbito de la cultura. Con este museo, compuesto por cerca de quinientas obras donadas por artistas chilenos/as y extranjeros<sup>45</sup>, se buscó reafirmar el compromiso político desde distintos frentes, en la construcción de un Estado Socialista.

El crítico de arte Justo Pastor Mellado, señala especialmente que la creación del MSSA, es posible releerla a día de hoy como una estrategia de resistencia que buscaba contrarrestar las intenciones del Gobierno estadounidense, que en ese momento, se encontraba preparando el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. De la creación de este museo, nos dice Mellado, se desprende que su formación estaba pensada para enfrentar con las propias obras, y desde las obras, a los medios de prensa que ya habían comenzado el trabajo de desprestigio del Gobierno socialista. Al respecto, Mellado afirma: “fue una decisión identitaria del espacio de arte, respecto de las estrategias de subordinación implementadas por el sector hegemónico de la industria cultural chilena de comienzos de la década de los setenta”<sup>46</sup>.

En este punto, revisar su creación propone también pensar en cómo fueron establecidas las conexiones con los artistas de la escena internacional. De esto, Mellado subraya un detalle importante: el director del museo por ese entonces era el historiador brasileño Mario Pedrosa, quien actuó como vínculo debido a sus contactos

---

<sup>45</sup> Dentro de la colección se encuentran obras de Manolo Millares, Lucio Muñoz, José Caballero, Eduardo Chillida, Roberto Matta, David Siqueiros, Frank Stella, Harvy Quaytman, Robert Israel, Victor Vasarely, Carlos Cruz-Diez, Luis Tomasello, Lygia Clark, Sergio Camargo, Arthur Luiz Piza, Juan Carlos Distefano, Equipo Crónica, Luis Felipe Noé, José Gamarra, Jesús Álvarez Amaya, Esther González, Juan Genovés, Henck Wognum, Jacques Zadig, Jean Rustin, Miguel March, Ernest Pingon, entre otros/as. Ver más en la web oficial del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, MSSA.

[www.mssa.cl](http://www.mssa.cl)

Consultado el 18 de septiembre de 2012.

Exposición de la colección visitada: *Imaginario de la Resistencia. A 40 años del golpe*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, 30 de agosto de 2013.

<sup>46</sup> MELLADO, Justo Pastor, “Notas sobre la identidad plástica chilena”, *Escritos de contingencia*, web personal del autor. Escrito incluido también en el Catálogo II Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre, Brasil, noviembre de 1999.

[http://www.justopastormellado.cl/cuadernos/notas\\_sobre\\_la\\_identidad.html](http://www.justopastormellado.cl/cuadernos/notas_sobre_la_identidad.html)

Consultado el 30 de agosto de 2012.

y posibilitó la donación de obras para la colección, así como la adherencia de artistas como Chillida, Siqueiros y Stella, entre otros/as<sup>47</sup>.

Para tener una idea de la influencia de Pedrosa y del alcance de sus proyectos, Mellado señala aquella oportunidad en que algunos artistas chilenos le dirigieron una carta a Picasso, para pedirle el traslado del *Guernica* hasta Santiago de Chile, bajo el argumento que los estadounidenses no tenían derecho a tenerlo, debido a los conflictos que habían llevado adelante desde 1945. Una carta que, por otra parte, nunca llegó a destino y que vuelve evidente la escasa relación de la escena chilena con la escena del arte a nivel internacional (inexistente pese a esfuerzos de los gobiernos anteriores).

A partir de la creación del MSSA, Mellado sitúa un importante quiebre que podría haber marcado los primeros pasos hacia la autorreferencia en materia visual a fines de la década de los setenta. Desde esta perspectiva, significaba también hacerse cargo de aquella deuda relacionada con la identidad, algo que se debía tratar en algún momento, pero que se observó de manera consciente a fines de la década de los setenta y se tradujo en la necesidad de desmarcarse de la influencia estadounidense en el sentido cultural. Lo paradójico es que cuando esto ocurrió, el resultado fue que la Oficina de Artes Visuales de la Unión Panamericana marginó a Chile como consecuencia de esta decisión.

Con esto, Mellado señala que fue precisamente este hecho, el que le permitió a la escena plástica chilena no ser completamente arrasada durante la etapa más violenta de la dictadura. Pero olvida subrayar que, producto de la violencia y el trauma vividos en la primera etapa de la dictadura, era necesario volcarse en la propia historia. A esto se suma a la imposibilidad de hacerse miembros de la escena internacional, ya que no se podía seguir mirando fijamente hacia el exterior, debido entre otras cosas, al aislamiento al que fue sometido Chile. A mi juicio, éstas fueron condicionantes de peso que empujaron a los/as artistas para trabajar con su propio cuerpo (recordemos que la precariedad lo invadía todo). Al hacerlo en este escenario, desde la propia

---

<sup>47</sup> Véase: *Ibidem*.

vivencia y sin modelos importados, habría surgido la necesidad de repensarse en todos los ámbitos, y por supuesto, también estéticamente.

En 1983, a diez años del golpe de Estado, Nelly Richard escribió un texto titulado “Culturas latinoamericanas: ¿Culturas de la repetición o culturas de la diferencia?”<sup>48</sup> donde reflexionaba respecto de la identidad nacional y exponía que las formas de reproducción para los países latinoamericanos residían, básicamente, en estar presentes en las distintas escenas internacionales. Pero además añade que esta forma de marcar presencia era considerada como una acción que adquiriría un valor de desafío: significaba disputar un estatuto de legitimación histórica, dentro de un marco de lectura que tendía a subordinar cualquier manifestación secundaria (marginal o periférica) a las formas hegemónicas, “promovidas como modelos por los centros de poder institucional, condenando a nuestras culturas a ser puramente duplicantes”<sup>49</sup>.

A modo de reflexión posterior, Richard afirma que las culturas periféricas en pocas ocasiones habían invertido el proceso que las había condenado a no ser receptoras de lo impuesto, ya que el diálogo era una posibilidad que no se concebía en las escenas internacionales, al menos para las culturas periféricas, que eran negadas desde el principio: se las condicionaba como culturas subscriptoras de las formas imperantes<sup>50</sup>.

En la misma publicación, Mellado nos dice: “si no hay historia constituida de la cual desmarcarse no habría vanguardia posible que afirme su ruptura, porque esta ruptura exige la presencia de un corpus cuya tradición es ley. Sólo hay ruptura en la infracción de un cuerpo pleno y continuo”<sup>51</sup>. Una cuestión que podríamos considerar que efectivamente ocurrió en relación a la pintura y la escultura adoptadas del modelo europeo, pero al no poder establecer una tradición propia en esos ámbitos, no

---

<sup>48</sup> RICHARD, Nelly, “Culturas latinoamericanas: ¿Culturas de la repetición o culturas de la diferencia?”, en MELLADO, Justo, RICHARD, Nelly (eds.), *Cuadernos de/para el análisis*, Nº 1. Santiago de Chile, diciembre de 1983, pp. 103-109.

<sup>49</sup> RICHARD, Nelly, *op. cit.*, p. 104. Nótese que N. Richard, siendo francesa, se identifica como chilena al incluirse en la afirmación ‘nuestras culturas’.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> MELLADO, Justo, en: MELLADO, Justo, RICHARD, Nelly (eds.), *Op. cit.*, p. 25.

se podría suponer el arte de acción como evolución, ni ruptura de éstas. Además, tampoco había una tradición anterior desde el terreno de la estética visual que se pudiera considerar como una práctica asentada para romper. Sin embargo, puede leerse que sí era necesario desmarcarse de lo considerado como tradición desde el ámbito de la literatura, y concretamente, la poesía. A este respecto, encontramos un referente inmediato en las figuras de Alejandro Jodorowsky y el poeta Enrique Lihn. En especial, cuando afirmaban que la poesía surgía ante todo como un acto que se manifestaba de manera intuitiva<sup>52</sup>. En efecto, si se consideran estos antecedentes, y se suma la estrategia feminista de la deconstrucción y el llamado a la acción que propuso, se entiende que el arte de acción fue el resultado de un proceso histórico pero a la vez, estético además de político.

En la publicación, Mellado presenta una serie de reflexiones donde plantea lo extraño que es pensar el período de la UP en cuanto a la escena cultural, ya que las artes visuales tuvieron el rol de dar visibilidad al Gobierno de Allende. Pero lo realmente llamativo es que diez años después (1983, año de la publicación del texto) las artes visuales volvían a tener una función de ilustración para el nuevo programa que daría paso a la democracia, una vez celebrado el plebiscito en 1988. En este proyecto, previsto años antes de que se llevara adelante, se usó la misma forma de hacer política que llevó a Salvador Allende a la presidencia en 1970: un fuerte apoyo en la visualidad que se comportaba como ilustración de lo que vendría<sup>53</sup>. De esto, hay dos ejemplos de grandes exposiciones que me vienen a la mente a propósito del texto de Mellado: *Chile Vive* (Madrid, 1987) o *Chile Crea* (1988), ya que también apuntaban a la sustentación del discurso político desde las artes.

Mellado señala un quiebre interesante en las artes visuales, que sitúa en 1977 a propósito de la representación pictórica. Pero es preciso considerar que hubo otro quiebre, mayor incluso, y mucho más arriesgado: la (re)presentación (y el compromiso) de lo político, como se evidenció a partir del CADA desde 1979.

---

<sup>52</sup> JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*. España: Siruela, 2004, pp. 33-38.

<sup>53</sup> Véase: MELLADO, Justo, "Ahora Chile", en: MELLADO, Justo, RICHARD, Nelly (eds.), *Op. cit.*, p. 79.

Si consideramos además que el régimen de censuras fue impuesto desde los imperios culturales, y que ello supuso (nuevos) márgenes a la producción de arte propio, vemos que se cumple lo que afirma Richard: “los regímenes políticos intentaron someter al país a modos oficiales de represión”<sup>54</sup> (y se debiera añadir, de representación). Esto, porque cuando la autora reflexiona respecto de la lejanía geográfica de aquellos centros de poder estético, lo hace para señalar en cómo este aplazamiento geográfico (pero también histórico) que ha conformado lo latinoamericano y específicamente la identidad chilena, se han diseñado “más allá de la producción de formas para actuar bajo la forma de reproducción (...) su destino en la historia ha consistido siempre en contactarse con los modelos internacionales a través de copias, de manera por supuesto, diferida”<sup>55</sup>.

Nelly Richard, además de reflexionar respecto de la identidad, lo hace acerca de lo necesario que resulta validar la acción de construir frases propias con el vocabulario y la sintaxis recibidas. A modo de estrategia crítica, afirma que esto termina por subvertir el orden de procedencia y de inflexionar el sentido de lo que se atribuye desde fuera. Asimismo, señala una cierta mitología alrededor de lo que debe ser la identidad latinoamericana, retratada como una caricatura de lo salvaje, que lógicamente, también ha sido impuesta.

Lo anterior reafirma la posibilidad de pensar que la relación con Europa, por cuestiones asociadas al arte y la estética, de una u otra forma, estuvo presente hasta 1973. A partir del Golpe, se rompió todo sistema de relaciones (sociales, políticas y, por supuesto, artísticas) ya que se sorteaba la censura a través de la deconstrucción constante del lenguaje y del cuerpo, rompiéndose además, toda posibilidad de influencias estéticas ajenas al contexto. Y es lógico que así ocurriera, ya que el territorio fue sometido a una persecución interna y a un aislamiento total del resto del mundo, con lo cual, fue vital la necesidad de refundarse y repensarse a sí mismo como territorio. Por otra parte, la represión dictatorial propició que el concepto de identidad

---

<sup>54</sup> Ver más en: RICHARD, Nelly, “Culturas latinoamericanas: ¿Culturas de la repetición o culturas de la diferencia?”, en MELLADO, Justo, RICHARD, Nelly (eds.), Cuadernos de/para el análisis..., *Op. cit.*, p. 108.

<sup>55</sup> Análisis propuesto por RICHARD, Nelly, *Op. cit.*, p. 104.

estuviese presente de muchas formas, incluso desde el exilio y vinculada a la idea de solidaridad con quienes se quedaron en Chile, así como con las familias de los/as desaparecidos/as.

De esta forma, una vez pasada la etapa más violenta de la dictadura, comenzó a tener efectos visibles la deconstrucción practicada desde las distintas posiciones disidentes. Se cuestionaron los roles de género y ello evidenció la influencia de los movimientos feministas, así como de las distintas agrupaciones de mujeres, con sus consecuentes formas de evolución.

### **El cuerpo como proyección del proyecto político**

El paisaje corporal que se vivió en el período de estudio estuvo marcado en la primera fase por el Gobierno socialista de la UP: un período que buscaba ansiosamente tener una identidad propia, de forma cultural pero, también corporalmente. Para ello, desde el Gobierno socialista, se realizó un abierto y potente diseño de roles de género, como el del “hombre nuevo”<sup>56</sup>, que correspondía en el imaginario local al obrero fuerte: un trabajador esforzado con una clara consciencia de clases, que era letrado al mismo tiempo que revolucionario. En cuanto a la idea de las mujeres, ésta fue diseñada como “la compañera”, siendo además vistas, primero como madres, y después, como ciudadanas. Esto último queda de manifiesto en el discurso presidencial de Salvador Allende, leído desde los balcones del Palacio de La Moneda el 21 de mayo de 1973, cuando dijo: “Gracias sobre todo a ustedes compañeras, que las he visto, —porque son ustedes iguales; porque son las madres del pueblo”<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> La idea del ‘hombre nuevo’ fue potenciada como un arma de integración a través de la cultura durante el gobierno socialista de Allende. Esta concepción, tomada de Ernesto Che Guevara, afirmaba que la revolución debía llevar consigo el diseño de un nuevo hombre para la sociedad. Para otros detalles, consultar: CANTO NOVOA, Nadinne, *Cultura y Hegemonía. Notas sobre la construcción del Hombre Nuevo en la Unidad Popular*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Arte, Departamento de Teoría del Arte de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2010.

<sup>57</sup> ALLENDE GOSENS, Salvador, Mensaje presidencial leído desde los balcones del Palacio de La Moneda, 21 de mayo de 1973, p. 7.  
<[http://www.salvador-allende.cl/Discursos/1973/21\\_mayo\\_1973.pdf](http://www.salvador-allende.cl/Discursos/1973/21_mayo_1973.pdf)>  
Consultado el 26 de diciembre de 2012.

Una vez en dictadura, la fuerza política de la derecha aprovechó esta imagen creada por la UP para las mujeres, con el fin de potenciar en el imaginario colectivo, la imagen de la madre convertida en la imagen de la Patria<sup>58</sup>. Acerca de esta conversión, la historiadora Vania Obregón señala claramente cómo fue el paso de la una a la otra, además de subrayar la idea de que esta nueva imagen de la Patria debía ser ante todo defendida y enaltecida por un nuevo hombre: viril, militar, heteronormativo y que imponía su verticalidad en todo cuanto le rodeaba. Pero si leemos en detalle, podemos además identificar que se asociaron ambos conceptos (madre y patria) como entes necesitados de la protección de una autoridad, en este caso personificada por los militares y conceptualmente custodiada por la dictadura, que ponía especial cuidado en los mensajes que entregaba. De hecho, al hacer la fusión madre/patria, los militares reconocían la influencia de las mujeres en las cuestiones culturales de la sociedad, aunque al mismo tiempo, reafirmaban la necesidad de controlarla. En efecto, potenciaron el papel de madre a nivel social ante la idea de imaginar la patria en peligro, y para salvaguardarla, crearon grupos de mujeres dedicados a ello: las Damas de Rojo, las Damas de Azul, etc., verdaderas guardianas de los roles de las mujeres en dictadura.

Así fue como Augusto Pinochet llegó a describir la importancia de las mujeres dentro de la ideología de la dictadura, en un discurso pronunciado en el edificio Diego Portales (hoy, Centro Cultural Gabriela Mistral) ante miles de mujeres, el 24 de abril de 1974, con estas palabras: “Su voz fue para nosotros la voz de la patria, que nos llamaba a salvarla”<sup>59</sup>. En este discurso, aludía además a las razones que pretendían justificar el Golpe militar y las acciones de violencia perpetradas por militares contra civiles.

---

<sup>58</sup> OBREGÓN, Vania, “El régimen militar y las mujeres (1973 a 1989): Discurso oficial, prácticas y disciplinamiento”, en: *Memoria, tradición y modernidad en Chile. Identidades al acecho*. Chile: Colección Investigadores Jóvenes, CEDEM, Ed. LOM, 2001, p. 313.

<sup>59</sup> Discurso pronunciado por Augusto Pinochet, en el edificio Diego Portales, ante dirigentes mujeres el día 24 de abril de 1974. Discurso completo incluido como Anexo I en: VALDÉS Teresa, “Las mujeres y la dictadura militar en Chile”, *Material de discusión Programa FLACSO*, Santiago de Chile, nº 94, marzo de 1987, pp. 21-22.

De acuerdo a estos esquemas, la respuesta por parte de la disidencia en la década de los ochenta fue también a través de la intervención (política) del cuerpo. El diseño disidente fue una deconstrucción de los roles, una respuesta corporal a la represión y al control dictatorial impuesto.

### ***Sobre el cuerpo en dictadura***

Tal como señalábamos anteriormente, el cuerpo en dictadura presenta similitudes respecto del cuerpo colonial en cuanto al tratamiento que recibió para su control político. Para entrar en este análisis, es importante recordar que desde la década del sesenta y hasta mediados de los ochenta, Latinoamérica vivió una época de secuestros, torturas, desapariciones, genocidio y destierro, que envolvió al territorio en un control total sobre el cuerpo. En Chile, a partir de 1973, quienes se oponían a la construcción del proyecto económico-político impuesto por EEUU, eran considerados/as traidores/as (y enemigos/as) de la patria, y, por tanto, se les debía perseguir y eliminar.

La experiencia de represión y condena fue evidente durante los diecisiete años que duró la dictadura. En este período, una serie de actos envilecedores fueron aplicados indistintamente, sobre los cuerpos de hombres y mujeres, sin importar si éstos eran o no menores de edad<sup>60</sup>. Asimismo, es necesario considerar que para las Fuerzas Armadas el cuerpo del otro (considerado como enemigo/a) ha sido históricamente calificado como un botín de guerra, que al dominar, corresponde a un trofeo que denota poder. En especial el de las mujeres, que se vuelve un sujeto en disputa, cuyo cuerpo es visto como un espacio de represión donde se puede aplicar un castigo ejemplar a toda la sociedad disidente.

---

<sup>60</sup> Tal como afirman algunos de los Informes llevados a cabo después de las dictaduras. Véase: "Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, y respuestas institucionales", del Centro de Estudios Públicos de Chile.

<[http://www.cepchile.cl/dms/lang\\_1/doc\\_3480.html](http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_3480.html)>

Específicamente el Capítulo V: Métodos de Tortura, pp. 387- 425. (Ver archivo denominado: "Extracto Informe"). Consultado el 4 de Enero de 2012.

Así como en: COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN, *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, Vol. 1 y 2, Tomo 2. Chile: Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 2007.



En dictadura, sobre el cuerpo femenino se utilizaron de forma explícita la violencia sexual, entre otras, no sólo como tortura y agresión a su individualidad, sino que el objetivo radicaba en violentar y herir a los movimientos sociales que cuestionaban la dictadura<sup>61</sup>. Según afirma la socióloga Virginia Vargas, la importancia que los movimientos sociales tenían en el período dictatorial, residía en el hecho de que cuestionaban la lógica con que la sociedad se articulaba: “Al expresarse con la sola presencia y las reivindicaciones de amplios sectores y categorías sociales hasta hoy excluidas del discurso y la acción política institucional, contienen una nueva forma de relacionar lo político con lo social, lo público con lo privado y lo productivo con lo reproductivo”<sup>62</sup>.

En este análisis, es importante considerar las reflexiones de Monique Plaza respecto del abuso sexual sobre el cuerpo: “es la sexuación social lo que está latente en la violación. Si los hombres violan a las mujeres es porque son mujeres en sentido social, y cuando un varón es violado, él también es violado como una mujer”<sup>63</sup>. Lo cual reafirma la posibilidad sugerida por Virginia Vargas, al señalar que el ataque sexual fue una estrategia utilizada para desarmar el movimiento social de los sectores disidentes. En efecto, en Chile existieron numerosos centros de tortura a cargo de la Dirección de Inteligencia Nacional (en adelante, DINA<sup>64</sup>) donde la violencia sexual era el método más utilizado. En Santiago por ejemplo, existió un recinto secreto llamado

---

<sup>61</sup> Para conocer una descripción detallada acerca de algunas de las torturas practicadas a los/las detenidos/as en Chile y especialmente conocer los relatos de algunas de las ex detenidas acerca de las agresiones sexuales recibidas, consultar: “Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, y respuestas institucionales”, *Ibidem*.

COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN, *Op. cit.*

<sup>62</sup> Ver más en VARGAS VALENTE, Virginia, “Apuntes para una reflexión feminista sobre el movimiento de mujeres”, en: LUNA G., Lola (comp.): *Género, clase y raza en América Latina, algunas aportaciones. Seminario Interdisciplinar Mujeres y sociedad*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1991, p. 196.

<sup>63</sup> PLAZA, Monique, cit. en: ALIAGA, Juan Vicente, *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007, p. 26.

<sup>64</sup> Fue el principal organismo militar a cargo de la represión política y funcionaron explícitamente bajo orden de Pinochet, creada oficialmente en 1974. De su autoría fueron las desapariciones, torturas y asesinatos en Chile durante la dictadura. Desde 1977 pasaron a llamarse CNI para continuar con las torturas y las distintas operaciones de exterminio de la oposición, aunque esta vez de forma más selectiva. Véase: HERTZ, Carmen, “Desaparición forzada de personas: método de terror y exterminio permanente”, en RICHARD, Nelly (ed.), *Fracturas de la memoria, arte y pensamiento crítico*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2007, pp. 47-51.

*La Venda Sexy*<sup>65</sup>, en el cual las agresiones sexuales, tanto a varones como a mujeres, fueron “el método de tortura preferente”<sup>66</sup>.

A este respecto, quizás convenga revisar las palabras de Juan Vicente Aliaga cuando señala que “el acto de sodomizar a través de la tortura, de vencer al otro, derrotarlo y humillarlo, obedece a la repugnancia que se siente por lo abyecto”<sup>67</sup>. Una afirmación que hace imaginar el tipo de torturas practicadas para establecer el poder militar en base al miedo. Pero además de las torturas sexuales, también hubo control hacia el cuerpo en la serie de allanamientos realizados por los militares a los hogares de los/as disidentes y sus familiares. Una vez allí, si los/as detenidos/as se encontraban, eran llevados/as a distintos cuarteles para hacerles todo tipo de experimentos corporales, además de sustraer todas las fotografías que encontrasen para apropiarse totalmente de su existencia y hacerles desaparecer corporal y por supuesto, testimonial y biográficamente.

Todo esto, resultaba ser un claro reflejo del control físico y discursivo que se impuso sobre el cuerpo. En efecto, se hicieron variadas formas de intervención sobre él: desde la forma de vestir hasta como peinarse o maquillarse. A modo de ejemplo, basta considerar que durante los primeros años de la dictadura, muchos varones tomaron la decisión de rapar sus cabezas al estilo militar, mientras otros fueron tomados por la fuerza en las calles y rasurados por los mismos militares, bajo el nombre de Operación Corte<sup>68</sup>. Por supuesto, este tipo de situaciones fueron avaladas desde la prensa oficialista con titulares como: “Las peluquerías locales deben

---

<sup>65</sup> AAVV, *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, Vol. 1, Tomo 2. Chile: Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 2007, p. 467.

<sup>66</sup> Relato con detalles en: “Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, y respuestas institucionales”, en Centro de Estudios Públicos-Chile. *Op. cit.*, pp. 387- 425.

<sup>67</sup> Para ver la cita tal como la manifiesta el autor y conocer el contexto en el cual la afirma, ver: ALIAGA, Juan Vicente, *Op. cit.*, p. 196.

<sup>68</sup> Con anterioridad a la dictadura chilena, en 1970 el dictador Alfredo Stroessner de Paraguay, ya había declarado la guerra al “pelo largo y la minifalda porque formaban parte de la estrategia comunista para subvertir el orden, la moral y las buenas costumbres”, una cuestión reproducida también en Chile. Ver: ERRÁZURIZ, Luis Hernán, “Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”. *Latin American Research Review*, Vol. 44, Nº 2, 2009, p. 145.

enfrentar largas colas para atender a quienes quieren ser los primeros en exteriorizar en sus propias personas, el espíritu viril y renovador que recorre la República”<sup>69</sup>.

Con estos antecedentes, se ve claramente que todo lo que significara una alternativa a lo impuesto, se volvió molesta e intolerable para la memoria de carácter oficialista que se buscaba instaurar. Sin embargo, éste fue el margen de acción que utilizó la disidencia en la década de los ochenta, desde la intervención sobre el propio cuerpo para generar una respuesta a la dictadura. El cuerpo se volvió un campo estratégico que permitió escribir una memoria paralela a la oficial a partir de la idea del transformismo, correspondiéndose con la interpretación de Tomás Moulián, cuando ejemplifica que los cambios políticos de la etapa postdictatorial señalan la continuidad de las estructuras básicas de la dictadura “bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas”<sup>70</sup>.

Desde este análisis, es preciso subrayar que la figura del travesti, y en concreto el travestismo en el arte de acción, fueron estrategias utilizadas para alterar el orden y el control militar. Asimismo, valen para proponer que el vestuario y el cuerpo se utilizaron como estrategia política, al igual que en la Colonia, aunque con la diferencia que en el período de estudio, se logró subvertir el control. De esta manera, el travestismo se conformó en un código que fue utilizado como una táctica de resistencia que la disidencia condujo para subvertir el control impuesto y dar una respuesta, también corporal, a la dictadura.

---

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Ver: MOULIÁN, Tomás, *Chile: anatomía de un mito*. Chile: Universidad Arcis y LOM, 1998, p. 145.

## Puntos de fuga: antropología cultural y arte de acción

Desde el campo de las artes visuales, la intervención sobre el cuerpo se transformó en un campo de batalla que permitió dar una respuesta corporal a la dictadura. En Chile fue posible llegar a la práctica del arte de acción como una consecuencia con la propia historia del cuerpo en el territorio, y, en especial, como resultado de la situación política y de control impuesto: fue una respuesta corporal (desde el terreno de la estética) a la represión y a la precariedad impuestas por la dictadura.

### *Un antecedente clave: la antropología cultural*

Propongo hacer una relectura al arte de acción realizado en Chile basándome en la propuesta teórica que hizo Víctor Turner desde la antropología cultural, ya que a partir de sus estudios en esta área, es posible reflexionar acerca del cambio conceptual que hubo hacia el cuerpo en la década de los ochenta.

Turner utilizaba para sus estudios culturales el concepto de performance, que consideraba un derivado de la palabra francesa *parfournir* y que puede traducirse como “realizar o completar un proceso”<sup>71</sup>. Señalaba también que a través del estudio de los ritos de una cultura, se podía comprender el carácter genuino e individual de ella, independiente de que el concepto significara al mismo tiempo, artificialidad o puesta en escena. Por ello, Turner estudia la antropología del performance como una parte esencial de la antropología de la experiencia y señala que cada tipo de performance cultural incluye elementos como: ritual, drama, ceremonia, carnaval, teatro, cine y espectáculo a través de los cuales se explica la vida<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Para una revisión al respecto, conviene revisar: TAYLOR, Diana, “Hacia una definición de performance”. Ponencia presentada en el Primer Coloquio Diversidad, Cultura y Creatividad, celebrado en marzo de 2001 en Cuernavaca, México.

<<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>>

Consultado el 10 de enero de 2012.

<sup>72</sup> TURNER, Víctor, Cap. IV “Communitas: modelo y proceso” en *El proceso ritual*. Madrid: Taurus, 1988, pp.137-169, especialmente el ítem dedicado a las *communitas* ideológica y espontánea, pp. 139-145.

En otras investigaciones, Turner llama a este tipo de procedimientos “dramas sociales” y ve en ellos una ritualidad definida por una condición transformadora de la estructura social a través de la *communitas*<sup>73</sup>. Un concepto retomado y explicado algunos años más tarde por el teórico Mauricio Barría, que ve en ellas otra característica, al identificarlas como “un evento autorreflexivo de la comunidad”<sup>74</sup>. Ambas explicaciones, reafirman la lectura de que la acción realizada en las calles por los/as diferentes artistas así como por los grupos políticos, puede ser entendida como una respuesta social ocasionada por los cuerpos desaparecidos. Podría afirmarse también, que se trataba de una forma simbólica de devolverles al lugar del que fueron sustraídos/as y completar así el proceso de su retorno. En este sentido, tanto las acciones realizadas por los Familiares de Detenidos Desaparecidos (FDD), como por Familiares de Presos Políticos (FPP), o por la agrupación Mujeres por la Vida, así como aquellas llevadas adelante por los/as artistas contemplados en esta tesis, dan cuenta de estos elementos evidenciados por Turner y ampliados por Barría.

La antropología cultural descrita por Turner, acerca del valor de la performance, es seguida por la Dra. Diana Taylor, que señala que ésta puede operar como “un transmisor de la memoria traumática (...) y también como su re-escenificación”<sup>75</sup>. En esta definición complementaria, si analizamos lo que ocurrió en las décadas de los setenta, en Europa y Estados Unidos, se ven elementos en común respecto de lo acontecido en Chile durante el período de estudio, ya que la manera de hacerse oír y confrontar el cuerpo con la contingencia del momento, ayuda a

---

<sup>73</sup> Víctor Turner hace referencia a través de este concepto a la relación entre distintos individuos que no están necesariamente divididos a través de los roles, pero que las relaciones libres entre éstos acaban por ser enfrentadas, ya que terminan regidas por normas que representan un espacio de negociación. Ver más en: TURNER, Víctor, *ibidem*.

<sup>74</sup> Véase: BARRÍA, Mauricio, “¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, vídeo y performance” en: BARRÍA, Mauricio, SANFENTES, Francisco (ed.), *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, Colección escritos de Obras, Serie Seminarios, 2011, p. 15.

<sup>75</sup> TAYLOR, Diana: “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”, *Hemispheric Institute*, Nueva York, 2005, s/n p.

<<http://www.hemisphericinstitute.org/archive/text/hijos2.html>>

Consultado el 12 de diciembre de 2010.

La cita original hace referencia a la performance, que he cambiado por ‘arte de acción’ para reafirmar la particularidad que éstas tienen en Chile.

reconocerlo como un territorio de acción política, donde el cuerpo es transmisor de la memoria, tal como señala Taylor. La autora, también ayuda a entender —y explicar— algunas ideas asociadas, como por ejemplo, que memoria y trauma pueden ser vistos como agentes movilizadores que permitieron llegar a la acción, ya fuera desde un sustento estético como desde la necesidad de atenuar el trauma en la sociedad.

### **Arte de acción**

El concepto de arte de acción fue puesto en circulación en Chile en 1980, en un texto escrito por Diamela Eltit, que revisaba y analizaba un trabajo de la entonces grabadora Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979)<sup>76</sup>.

En esta obra, Rosenfeld intervenía el signo de tránsito pintado de blanco en la calle, con telas blancas puestas de manera perpendicular, alterándolo<sup>77</sup>. En el texto, Eltit (re)lee el trabajo de Rosenfeld como la alteración de un signo del tránsito que origina un nuevo significado, donde destaca “la intencionalidad masiva del trabajo, una intencionalidad que lo volvía público”<sup>78</sup>. En esta interpretación, la autora comenta que Rosenfeld apelaba a una actitud receptora, tanto del espectador habituado al arte como del transeúnte común, donde ambos se enfrentaban involuntariamente con la obra presentada en la vía pública. En el texto, Eltit hace una lectura acerca de lo motivador que podía resultar ver una acción de estas características en plena calle, en medio de un espacio regulado por los militares. Asimismo, señala el sentido estético de la acción de Rosenfeld, que define expresamente como Arte de Acción, al igual que hizo con el trabajo del CADA: *Para no morir de hambre en el arte*, del mismo año.

Cabe señalar que en el caso de las acciones que fueron realizadas en el espacio público por parte de la sociedad, éstas fueron impulsadas por el dolor, la violencia y el trauma de los cuerpos desaparecidos. Pero en el caso del arte de acción, veo además

---

<sup>76</sup> Ver más en: ELTIT, Diamela, “Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico”, *Umbral*, 1980. El texto íntegro está recogido en una recopilación hecha por la *Revista de Crítica Cultural*, nº 29/30, Edición Arte y Política desde 1960 en Chile, Noviembre de 2004, Chile, p. 45.

<sup>77</sup> Es posible revisar esta obra en profundidad, así como las lecturas que propone, en el epígrafe dedicado a ella: *Cuestión de signos: Lotty Rosenfeld*, incluido en esta tesis.

<sup>78</sup> ELTIT, Diamela, *Op. cit.*

una respuesta corporal de parte de los/as artistas ante la dictadura, una contestación que, según avanzaban los años, sumaba los estereotipos propiciados por los estamentos del poder para generar una nueva posibilidad de cuerpo deconstruido.

En efecto, esto correspondería a una lógica con la historia y las experiencias anteriores: la búsqueda de una identidad común y las estrategias de control sobre el cuerpo. Pero también puede ser leído como una suma de influencias: desde el terreno de la literatura, sería posible leer la influencia de la poesía hecha acción de Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn en la década del cincuenta, a lo que habría que añadir la influencia del comunitarismo del Gobierno de Frei en la década de los sesenta, así como el trabajo colaborativo durante el Gobierno de Allende, en la década del setenta.

Desde esta perspectiva, es posible considerar que la memoria y el trauma fueron agentes movilizados de la acción en Chile y desencadenantes del arte de acción en particular. Con estas bases, se genera una respuesta social y desde el arte, al problema del momento, y no una solución adoptada por influencia externa. En este punto, es importante recordar que la mirada antes de 1973, por una cuestión de referentes importados desde el principio, de una u otra forma, seguía siendo exógena, pero ese comportamiento, por una cuestión lógica, no podía seguir aplicándose mientras se vivía aquel período tan complejo de represión y violencia.

El punto cero propiciado por el Golpe de estado, obligó a cambiar la mirada y generó otras pautas, primero por necesidad y luego por consecuencia con la propia historia. En esto, las ausencias generaron vacío, pero a la vez, devolvía a los/as ciudadanos/as la responsabilidad de ser depositarios/as de la memoria, al practicarla y (re)pensarla constantemente. De esta forma, se entiende que la obsesión de la dictadura por el cuerpo, así como la necesidad de responder a la violencia, a la represión y las desapariciones por parte de la disidencia, generó una respuesta que se manifestó a través de la acción. Visto desde esta perspectiva, podría considerarse el arte de acción realizado en Chile como una reflexión política efectuada a través del cuerpo, en un momento en el que hubo que deconstruir y reformular incluso las formas de hacerse oír.

## El cuerpo como límite (o punto de partida)

A raíz del Golpe, el régimen de censuras fue impuesto desde los imperios culturales, lo cual supuso nuevos márgenes a la producción de arte<sup>79</sup>. Asimismo, durante la dictadura, por parte de la disidencia (y desde el feminismo) se promovió la utilización de metáforas y de un lenguaje visual diferente, para que los mensajes no fueran fácilmente entendidos por el gobierno de facto. Fue una táctica de resistencia, pero también de apropiación del lenguaje. En esta deconstrucción, también participaba el cuerpo al travestirse: la subversión de los códigos asociados a los géneros, posibilita el escape a la catalogación, para lo cual se utiliza el vestuario y la difusión de los límites en/de el cuerpo como estrategia que esquivo y subvierte el control.

Lo anterior, hace eco de lo propuesto por Ana Navarrete y William James: “la corporeidad es un instrumento central de las políticas contra la violencia, el cuerpo debe entenderse como un campo de intervención política”<sup>80</sup>, ya que el cuerpo, en este momento, era considerado como un lugar tanto de opresión como de resistencia. De esta forma, al practicar el arte de acción, se ponía en marcha una estrategia disidente con la dictadura.

Realizar acciones fue una forma de enfrentar la invisibilidad y el silencio que reinó en aquella época sobre el cuerpo y la otredad. Así, podemos imaginar lo peligroso que pudo llegar a considerarse el arte de acción como una práctica aceptada, incluso en la institucionalidad del arte. De este modo, podemos ver también cómo se ritualizó la experiencia de represión y condena sobre el cuerpo, al punto de instalarla de manera reconocible a través de diversas acciones que fueron realizadas en el espacio público por numerosos grupos, así como por parte de distintos/as artistas, en una clara necesidad de sumarse al duelo por los/as desaparecidos/as, politizando con su propio cuerpo, el dolor.

---

<sup>79</sup> Ver más en: RICHARD, Nelly, “Culturas latinoamericanas: ¿Culturas de la repetición o culturas de la diferencia?”, en MELLADO, Justo, RICHARD, Nelly (eds.), Cuadernos de/para el análisis..., *Op. cit.*, p. 108.

<sup>80</sup> NAVARRETE, Ana y JAMES, William: *The Gendered City: espacio urbano y construcción del género*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2004. p. 49.



Las acciones que se llevaron adelante, fueron por tanto, estrategias de subversión que impidieron la homogeneización y dieron una vuelta de tuerca a la cuestión corporal. La táctica de subversión desde el cuerpo fue una estrategia más, de las tantas utilizadas por la disidencia, para escapar al control y a las categorías asignadas. Se consiguió alterar la formalidad aplicada por los militares: el cuerpo travestido logró romper con la imposición<sup>81</sup>. Tal como señala Nelly Richard, el corte que significó el Golpe militar para la historia del país generó como respuestas una serie de prácticas experimentales que, sin caer en lo panfletario, “reconceptualizaron el nexo entre arte y política”<sup>82</sup>. Desde la disidencia, tampoco se aceptó la clasificación teórica, por lo que los cuerpos travestidos se volvieron aún más escurridizos ante cualquier tipo de dominación y control. Así, es posible interpretar que estos cuerpos respondieron a la estrategia de hacerse difusos, y en ocasiones, múltiples, para esquivar a la intervención militar.

Resulta importante mencionar que esta estrategia, por parte de la disidencia social, fue la misma que habían puesto en marcha los/as artistas para llevar adelante sus propuestas visuales: la eliminación de los límites, las categorías y la escenificación del cuerpo. De esta forma, el cuerpo travestido en el arte de acción, generaba además un (nuevo) corte en la imposición militar que abría otros frentes de combate e intervención sobre el cuerpo, pero también sobre el espacio reglado de la ciudad. En esto, la desaparición del propio cuerpo (como cuerpo individual) resultaba fundamental para dar paso a un cuerpo social que evidenciaba un cuerpo histórico, donde se establecían tensiones por los roles de género impuestos. El cuerpo de quien ejecutaba las acciones pasó a inscribir sobre sí las marcas del (los) cuerpo(s) negado(s), para hacer visibles las diferencias. Estos cuerpos ejecutantes, se volvieron un depositario de los otros cuerpos que faltaban (el de los/as desaparecidos/as pero también los de aquellos/as relegados/as a la otredad) así como de aquellas historias puestas al margen.

---

<sup>81</sup> Véase: RICHARD, Nelly, *Fracturas de la memoria, arte y pensamiento crítico*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2007, p. 10.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

## Acerca de la subversión

Luego del golpe de Estado, se puso en práctica la estrategia de la deconstrucción para reinventar las formas de comunicación y de establecer nuevas relaciones. La filósofa Cecilia Sánchez, en su libro *Escenas del cuerpo escindido*<sup>83</sup>, presenta diversas tácticas utilizadas por un sector de la sociedad durante la década de los ochenta, para escapar al control exhaustivo de los militares en diversos sitios que fueron transformados en “zonas libres”, en los que por momentos, se perdían los límites de las identidades fijadas *a priori* para el cuerpo instrumental que reclamaba la dictadura<sup>84</sup>.

A este respecto, es importante subrayar que la deconstrucción utilizada como estrategia tenía sus raíces en los feminismos, aún cuando esto no ha sido suficientemente reconocido en la historia oficial<sup>85</sup>. En efecto, es necesario recordar que los feminismos de la antidictadura no sólo buscaban movilizar a las mujeres para activar la lucha social contra el sistema de discriminación sexual, como se suele señalar, sino que, como afirma Nelly Richard, “se ocupó la categoría mujer para diseñar nuevos ejes de reconceptualización crítica del pensar y de hacer (la) política (...) con su tradicional referencia monolítica al poder de Estado”<sup>86</sup>.

Hay que considerar que el escenario político-social estaba totalmente descontrolado, ya que la política neoliberal actuaba como la (nueva) lógica disciplinaria que traía como consecuencia, un cierto debilitamiento de la conciencia política de la sociedad. De esta forma, la atención social estaba puesta en las reformas económicas de corte neoliberal, implantadas por la dictadura, lo cual posibilitaba que algunas de las voces disidentes no fueran excesivamente perseguidas ni vigiladas. En efecto, había

---

<sup>83</sup> SÁNCHEZ, Cecilia, *Escenas del cuerpo escindido: ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Chile: Universidad Arcis y Editorial Cuarto Propio, 2005.

<sup>84</sup> Respecto de esto, ver el análisis extenso propuesto en: *Op. cit.*, pp. 86-88.

<sup>85</sup> Al respecto véase: IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar (ed.) *Chile arte actual*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988; AAVV, *Chile Vive, Muestra de Arte y Cultura*. España: Ministerio de Cultura, Comunidad de Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana y Círculo de Bellas Artes, 1987; DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

<sup>86</sup> RICHARD, Nelly, *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Chile: Ed. Cuarto Propio, 2001, p. 202.

un escenario sociopolítico que permitía la realización de ciertas acciones de arte en las calles, como las del Colectivo de Acciones Artísticas (CADA), que veremos detalladas en el epígrafe dedicado a su trabajo. Este grupo, realizó sus acciones en un instante en que la ciudad no estaba rigurosamente vigilada, como durante los primeros años de la dictadura. Tal como señalan Ivelic y Galaz al respecto: “proponían un discurso sideralmente alejado de esa realidad chilena (...) Este contradiscurso no produjo, paradójicamente, ninguna reacción oficial, a diferencia de lo que había ocurrido antes del llamado *boom económico*. De hecho los artistas ampliaron los límites de espacios de trabajo y, mientras reinó el espíritu triunfalista, ocuparon museos, galerías, calles y plazas y, simbólicamente, todo el territorio”<sup>87</sup>.

A este respecto, Nelly Richard comenta en una entrevista que la crítica de artes visuales Adriana Valdés identificaba al Arte de Avanzada (y por supuesto, también al CADA) como un arte refractario en el doble sentido de la palabra: “el de una negación audaz, pero también en el sentido de la desviación respecto de un discurso anterior”<sup>88</sup>. Según comenta, tanto las obras como los textos de la Escena de Avanzada<sup>89</sup>, se habían planteado como algo no asimilable para el sistema de cultura oficial: “como algo no traducible ni a su lógica de representación, ni a su economía de signos, ni siquiera bajo la marca explícita de los signos de la disidencia”<sup>90</sup>.

En este punto, si volvemos sobre la lectura de Mellado presentada anteriormente, respecto del quiebre y la necesidad de volverse autorreferentes en

---

<sup>87</sup> IVELIC, Milan, GALAZ, Gaspar, “La Transgresión de los límites”, en: *Chile Arte Actual*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, p. 208.

<sup>88</sup> Para conocer la entrevista completa donde N. Richard comenta esto, véase: GALENDE, FEDERICO, *Filtraciones I: Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*. Santiago de Chile: Editorial Arcis-Editorial Cuarto Propio, 2007, pp. 192-193.

<sup>89</sup> Escena de Avanzada, fue un término acuñado por Nelly Richard para agrupar las propuestas surgidas desde las artes visuales (Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, CADA, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Juan Dávila, Victor Hugo Codocedo, Elías Adasme) en interacción con los textos poéticos de Raúl Zurita y Diamela Eltit, generando un bloque de voces críticas en el que participaron también filósofos y escritores como Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Patricio Marchant, Rodrigo Canovas, Pablo Oyarzún, entre otros. Véase: RICHARD, Nelly, *Fracturas de la memoria, arte y pensamiento crítico*, Siglo XXI Editores, Argentina, 2007, p. 14; así como más detalladamente a lo largo de: RICHARD, Nelly, *Márgenes e Instituciones, arte en Chile desde 1973*. Melbourne, Santiago de Chile: Art and Text, Francisco Zegers Ediciones, 1987.

<sup>90</sup> Conviene revisar: GALENDE, FEDERICO, *Op. cit.*, p. 192-193

materia estética, la fractura que señala en 1977 puede ser ampliada si consideramos que después del Golpe y concretamente a fines de la década de los setenta, la estrategia visual se apoyó en cuestiones sociales y políticas practicadas por buena parte de la sociedad, sucedidas incluso antes del Gobierno de Salvador Allende. En este sentido, una de las cuestiones que posibilitó la fractura, ocurrió a partir de 1978 y fue la experiencia de la tortura y la confirmación de que ésta se practicaba a los/as detenidos/as. A esto se añade la inminente violencia y que en algún momento las desapariciones se naturalizaron en el imaginario social: salir de casa y no saber si se volvería se tornó parte de la cotidianidad.

### **La estrategia: deconstruir**

En la tarea deconstructiva adoptada por la disidencia, justo es mencionar que los feminismos inscribieron gran parte de ellas, además del cuestionamiento respecto de la relación cuerpo-género(s). Asimismo, los feminismos se comportaron como un llamado, en plena dictadura, a la desobediencia que se hizo extensiva y no se quedó solamente para (y por) las mujeres. En dictadura, la meta común era desarticular los signos y las normas impuestas, tanto de manera social como desde la estructura patriarcal y vertical que poseía este período, donde los roles estaban constantemente subrayándose y la disidencia pasaba también por una cuestión de ver la(s) identidad(es) como algo variable.

Para Nelly Richard, en Chile fueron las artes visuales las primeras en cuestionar y problematizar el tema del género e introducirlo en relación a la identidad (sexual) y la represión que existía en dictadura. La autora, señala además que la metáfora deconstructiva del travesti contribuía a desprogramar “las identidades naturales del sustancialismo metafísico, como la representación de la diferencia mujer, sobrelinealizada por el feminismo reivindicativo e institucional”<sup>91</sup>. Para Richard, los feminismos latinoamericanos de la década de los ochenta habían explorado las posibilidades de lo que significaba trabajar como movimiento, al mismo tiempo que

---

<sup>91</sup> RICHARD, Nelly, *Residuos y metáforas...*, *Op.cit.*, p. 218.

comprobaban su efectividad crítica para desmontar artefactos de representación dominantes que actuaban bajo la idea de cultura. Asimismo, podría añadirse que los feminismos, al organizarse junto a grupos de mujeres desde las poblaciones y actuando bajo un sentido común en cuanto demandas, sentaron las bases para la conformación de otros movimientos. De esta forma, agrupaciones de distinta orientación como Ayuquelén (1984) y posteriormente el MOVILH (1991) se propusieron como nuevas formas de organización, y de paso, deslegitimaron desde su esfera de acción, ciertos modelos dominantes en cuanto al cuerpo.

Tal como señala Richard en *Feminismo, género y diferencia*<sup>92</sup>, los feminismos se presentaron en plena dictadura como una posible y nueva forma de hacer política (o al menos, como una forma de influir en ella) ya que poseían la capacidad de intervenir en las luchas de poder. Según la autora, si éstos eran leídos como una estrategia de enunciación, podía funcionar como vector de acción política en lo social, como una fuerza de intervención teórica que podía poner en duda la organización simbólica dominante y, por último, como una fuerza estética que podía alterar las codificaciones sociales<sup>93</sup>. Algo que efectivamente ocurrió, aunque a mi juicio, no ha sido suficientemente reconocido en la historiografía, como un mérito derivado de las intervenciones feministas en las cuestiones estético-políticas de la sociedad. Asimismo, Richard enuncia algunas preguntas relacionadas con la historia de la literatura, como si acaso existía o no alguna distinción entre las categorías de “literatura de mujeres”, “escritura femenina” o “feminización de la literatura”, interrogantes que, si leemos entre líneas, es posible interpretar como una introducción a la figura de la mujer en la cultura, sobre todo considerando que el lugar habitual donde se la situaba era en la periferia<sup>94</sup>. En esto, vale la pena resaltar que, cuando las mujeres eran incluidas, no se hacía abiertamente como ciudadanas o sujetos, sino bajo la idea de patria, que debía ser ante todo defendida.

---

<sup>92</sup> RICHARD, Nelly, *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia, 2008.

<sup>93</sup> Ver más en: *Op. cit.*, p. 7.

<sup>94</sup> *Op. cit.*, p. 27.

A partir de la preguntas planteadas por Richard, es posible afirmar que la autora reconoce el poder de los feminismos, en el contexto dictatorial, como posturas que resisten frente a la típica oposición binaria del tipo masculino/femenino o bien, identidad/diferencia, sexo/género, entre otros<sup>95</sup>. De esta forma, los feminismos y el trabajo con el cuerpo, fueron algunas de las propuestas para trascender los roles de género instalados, comportándose como estrategias de subversión que impidieron la homogeneización y dieron una vuelta a la cuestión corporal.

Desde esta perspectiva, podemos imaginar entonces, que a partir de la imagen del travesti y su capacidad de desestabilizar y desarticular las normas de género, se da una analogía al sistema político de aquel momento<sup>96</sup>. Al desarticular lo impuesto, realmente se enuncia una (nueva) lectura a las normas que codifican el género dentro de la sociedad. Tal como señala Richard: “la metáfora crítica del travestismo abrió sus líneas de fuga entremedio de los bloques de significación predetermined para que lo indeterminado (lo variable, lo fluctuante, lo oscilante) en materia de identidad, género y representación sexuales, reactivaran críticamente el potencial tráfugo de la diferencia”<sup>97</sup>.

Ya en postdictadura, y desde el terreno de la cultura, Richard afirma que las prácticas visuales que se definían a sí mismas de oposición al régimen dictatorial, tenían un desafío importante: debían preguntarse qué era un arte crítico en ese nuevo contexto, y definir qué era la crítica intelectual y cómo ejercerla desde las respectivas prácticas. Esto, principalmente porque debido al cambio, las instituciones que antes eran adversas, excluyentes y autoritarias, pasaron a ser instituciones que bajo la retórica del pluralismo, buscaban el diálogo e intentaban ser más incluyentes que excluyentes<sup>98</sup>. En efecto, lo que antes era parte del imaginario de oposición desde el

---

<sup>95</sup> Véase: *Op. cit.*, p. 45.

<sup>96</sup> Véase: MOULIAN, Tomás, *Chile: anatomía de un mito*. Chile: Universidad Arcis y LOM, 1998.

<sup>97</sup> RICHARD, Nelly, *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2ª edición, 2001, p. 218.

<sup>98</sup> RICHARD, Nelly, en entrevista realizada por: VALLEJOS, Soledad, “Estrategias para mirar”, *Página 12*, Argentina, 17 de agosto de 2007, s/n p. He conservado el término ‘transición’ como lo menciona su autora en el contexto original.

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3541-2007-08-20.html>>

arte y la crítica, tuvo que ser repensado en la nueva etapa, pues tal como lo define Richard, “las fronteras se volvieron más difusas”<sup>99</sup>.

Por ello, resulta interesante resaltar otro quiebre, que puede situarse entre 1988-89 a 1992, donde la fuerte intención de disidencia y la idea de delincuencia visual se hizo presente ante los (nuevos) centros de arte que se organizaron en el Gobierno postdictatorial. En este período, hubo grupos que se unieron a la prácticas disidentes, como Anjeles Negros, Las Yeguas del Apocalipsis y el colectivo (poco conocido aún) Luger de Luxe. En esta nueva fractura, la fusión arte-vida-política se vuelve más estrecha y se lleva al terreno de lo político, donde se trabaja en los espacios públicos y privados. De esta forma, surge el concepto de “delincuencia visual”<sup>100</sup> como forma de hacer arte, y al mismo tiempo, ser militante de oposición ante las negociaciones de poder.

La delincuencia visual generaba propuestas que a su vez eran marginadas por otros/as artistas, anteriormente disidentes, que comenzaron a tener puestos de trabajo seguros en el nuevo Gobierno. Un claro ejemplo de esto, es el colectivo Luger de Luxe<sup>101</sup>, de quienes resulta difícil encontrar información, principalmente porque trabajaban con lo efímero y no recibieron ningún tipo de subvención o apoyo institucional, pero hicieron un trabajo interesante, aunque poco conocido hasta el día de hoy a causa de los temas que trataron, considerados complicados para la nueva etapa de travestismo político<sup>102</sup>. Sin embargo, su revisión ayuda a repensar ciertas

---

Consultado el 10 de febrero de 2013.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> Término utilizado por los miembros del colectivo Anjeles Negros para identificar sus trabajos que contraponían gráfica y pintura, donde la acción gráfica era utilizada como parodia. En palabras de Gonzalo Rabanal: “*el delincuente visual es el voyeur, el artista que mira y que produce un soporte de mirada que incluye el fuera de campo del cuadro y que genera en esa otra superficie de la mirada un campo de acción*”. Ver más detalles en: AAVV., “Delincuencia Visual”, en: AAVV., *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, pp. 29-30.

<sup>101</sup> Compuesto por Jorge Aceituno, Dinka Dujisin, Paola Meschi, Nancho Meschi e Iván Godoy.

<sup>102</sup> A este respecto, es posible revisar una carta escrita por Iván Godoy, miembro de los colectivos *El piano de Ramón Carnicer*, *Luger de Luxe* y *Bitácora perdida del Teniente Bello*, a propósito de la exposición *Chile años 70 y 80, Memoria y experimentalidad*, realizada en Santiago de Chile entre julio de 2011 y enero de 2012, de la cual estos colectivos fueron marginados sin explicación. La carta fue enviada con fecha agosto de 2011 a Francisco Brugnoli (Director del Museo de Arte Contemporáneo de Chile).

claves que tuvo la disidencia de la década de los ochenta y principios de los noventa, donde resulta importante considerar la reflexión de Rodrigo Parrini Roses, cuando señala que “la dictadura fue ante todo, un proyecto corporal”<sup>103</sup>. Desde esta idea, es posible establecer que la estrategia de los/as artistas contemplados en esta tesis se configura desde el propio cuerpo como una herramienta y un espacio de combate, que tiene lugar a través de la escenografía corporal y del arte de acción en particular. Considerando esto, resulta necesario subrayar que las acciones en el espacio público ayudaron a reformar la mirada sobre el espacio controlado de la ciudad, y que el compromiso con lo político se vio en cuanto a la ocupación de ese espacio y las formas de llevarlo adelante, que escaparon a la lectura militar al realizarse sobre el propio cuerpo como soporte.

Lo anterior permite proponer que la respuesta social a la dictadura, también fue corporal. Plantearlo así invita a considerar que cuando los/as artistas realizaban arte de acción, desaparecían como individuos para politizarse, desterritorializarse y volverse un cuerpo histórico y/o social<sup>104</sup>. En este sentido, su cuerpo habría trascendido las marcas que lo constituían como sujeto y territorio, para volverse nómada de las imposiciones y volver a re-territorializarse, desde nuevos significantes y dotarse de identidades múltiples. Esto habría permitido un giro, al convertirse metafóricamente, en los cuerpos que encarnaban a los/as desaparecidos/as y negados/as. Al desterritorializarse, estos/as artistas se volvían depositarios de quienes faltaban, así como de la memoria histórica y subterránea que se evitaba. En este sentido, es posible afirmar también que los/as artistas desdoblaban su cuerpo y volvían a significarlo, como si fuera un texto construido, a partir de las acciones realizadas. De esta forma, al considerar los momentos políticos en los que fueron

---

<[xa.yimg.com/kq/groups/16012154/730733737/name/CARTA](http://xa.yimg.com/kq/groups/16012154/730733737/name/CARTA)>

Consultado el 01 de marzo de 2013.

<sup>103</sup> PARRINI ROSES, Rodrigo, “El poder, los fantasmas y los cuerpos. Políticas corporales y subjetivación en la Transición Chilena”, *Revista Enfoques*, nº 5, Universidad Central de Chile, Santiago, 2006, pp. 29-45.

<sup>104</sup> Para revisar la acepción del término original (desterritorialización) conviene revisar: ZOURABICHVILI, François, *O Vocabulario de DELEUZE*. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004, pp. 22-24.



realizadas estas acciones, se pueden leer sus cuerpos como “archivos orgánicos” de la historia, que reflejaban y contaban lo vivido<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Respecto del concepto ‘archivo orgánico’, conviene revisar: PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002. Traducción del francés de Julio Díaz y Carolina Meloni, pp. 22-23.



## Capítulo 2

### Identidad(es) y género(s): volver el cuerpo evidente

#### Contexto sociocultural y político previo al golpe de Estado de 1973

El primer quiebre político y nacional en Chile tuvo lugar en 1964, con la Revolución en Libertad del plan de gobierno de la Democracia Cristiana (DC), que contemplaba un ambicioso proyecto de modernización para terminar con la sociedad oligárquica tradicional. A su vez, se buscaba potenciar la educación desde todos los frentes y el Estado se tecnificó, mientras el sector rural se sindicó. En este período, por primera vez en la historia de Chile, se vio un trabajo colaborativo en las calles con los primeros murales de propaganda política, un escenario que se repetiría de manera intensa durante la campaña política que llevó a Salvador Allende al poder en 1970.

El gobierno de Allende, cuyo periodo fue conocido también como *Revolución Socialista* (1970-1973), estuvo compuesto por la Unidad Popular (UP), el Partido Comunista (PC), el Partido Socialista (PS) y el Partido Demócrata Cristiano (DC), que buscaban convertir a Chile en un Estado Socialista usando medios legales. Chile fue visto a nivel mundial como un experimento socialista, con un marco democrático y definido por la Constitución del año 1925.

Durante el Gobierno socialista, las tendencias renovadoras se reforzaron: la educación media y la superior se masificaron, y también lo hicieron la crítica social e ideológica a través de revistas y publicaciones como *Musas*, *La quinta rueda* o *Manuscrito*; se fortaleció el acceso a la lectura y se promovieron las redes de trabajo, lo cual sentó las bases para la construcción de (nuevos) imaginarios colectivos que abrieron otras rutas a la creación y a la conformación de iniciativas colectivas. El arte perdió su condición excluyente, ya que se multiplicó la participación social en esta esfera. Del mismo modo, el espacio público y las calles dejaron de ser territorio de unos/as pocos/as, aunque siguió prohibido para tendencias sexuales diferentes de la heteronorma.

Vale la pena recordar las palabras del investigador José Joaquín Brunner cuando afirma que “no debiera extrañarnos que en Latinoamérica las vanguardias fueran políticas y no culturales”<sup>106</sup>. En cambio, sugiere, la cultura de esta modernidad incompleta es todavía conservadora, ya que se perpetúa a través de los procesos imitativos y de lo considerado como buen gusto<sup>107</sup>. Asimismo, Brunner añade que el tipo de ideologías establecidas en Chile “siempre le otorgaron a la iglesia católica el poder de incidir sobre las costumbres sociales, generando relaciones conceptuales: mujer y hogar patriarcal; sexo, clandestinidad y humillación del otro; política y discurso ritual; ciencia como verdad dogmática; ideas con argumentos de autoridad; y por último, militancia con heroísmo y entrega”<sup>108</sup>. En esta interpretación de Brunner, se reflejan los modelos y roles de género conformados en la década de los setenta y reconfigurados durante los ochenta. Creo importante subrayar lo anterior, aún cuando ambas décadas correspondieron a procesos sociopolíticos opuestos, pero que sin

---

<sup>106</sup> BRUNNER, José Joaquín, *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile: FLACSO, 1988, p.34.

<sup>107</sup> Respecto del concepto de modernidad, conviene también revisar el de transmodernidad que ha sido aplicado a la realidad Latinoamericana. Véase: DUSSEL, Enrique, “Transmodernidad e Interculturalidad (*Interpretación desde la Filosofía de la Liberación*)”, en: Raúl Fornet-Betancourt, *Crítica Intercultural de la Filosofía Latinoamericana Actual*, Editorial Trotta, Madrid, 2004, pp. 123-160. Asimismo, conviene revisar el concepto de modernidad líquida, en: BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2004.

<sup>108</sup> BRUNNER, José Joaquín, *Op. cit.*, p. 34.

embargo tuvieron en común el intentar diseñar una sociedad desde la intervención sobre el cuerpo. En ambos períodos, es posible leer cómo fueron instalados básicamente dos modelos: uno para varones y otro para mujeres, donde lo imperante fue la heteronorma.

Para entender el contexto socio-político al que se enfrentó el artista chileno Francisco Copello al volver a Chile desde Estados Unidos, basta añadir que durante la Revolución Socialista los roles propuestos fueron el de compañera para las mujeres y el obrero fuerte, pero letrado, para los varones, ambos con una fuerte conciencia de clases.

### **La irrupción (o el revés) del cuerpo: Francisco Copello**

En diversas publicaciones de las décadas de los setenta y los ochenta, se afirma que el impulsor del trabajo con el cuerpo en Chile fue Carlos Leppe con su obra *El Happening de las gallinas* (1974)<sup>109</sup>. Pero estas afirmaciones, y otras posteriores, me resultan discutibles. A decir verdad, no estoy de acuerdo con ellas, ya que al repasar una y otra vez la historia del arte en Chile y sacar a la luz aquellas versiones excluidas del relato oficial, es posible encontrar documentos que señalan como impulsor de este tipo de arte en Chile a Francisco Copello, especialmente cuando volvió al país en 1972. Al hallar esta información, entiendo que la historia del arte en Chile también ha sido escrita bajo un prisma clásico: el principio de invisibilidad estaba dedicado a Copello.

Para matizar este punto, resulta necesario subrayar que Copello trabajaba en performance mientras reflejaba la represión previa al golpe de Estado. Ello por supuesto, no impide situar a Copello como el primer artista en trabajar con el cuerpo desde las artes visuales en Chile, aunque como he comentado en el capítulo anterior, en la década de los cincuenta Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky se habían

---

<sup>109</sup> Véase: GALAZ, Gaspar, IVELIC, Milan, *Chile Arte Actual*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso-Universidad de Valparaíso, 1988, p. 191. Así como también en: GALAZ, Gaspar, IVELIC, Milan, *La pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981*, Chile: Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, p. 359.

aventurado en llevar adelante lo que ellos definían como acciones poéticas, ligadas a la literatura y con un sentido lírico-estético de una poesía extendida.

Afirmar que Copello fue el primer artista en realizar este tipo de arte en Chile, desde el terreno de las artes, es posible una vez que atamos cabos y tiramos de ellos. Revisar sus escritos (y su biografía) es fascinante. Y resulta esclarecedor para hilvanar otras historias, ya que afortunadamente el artista tuvo una obsesión por la escritura que nos dejó bastantes pistas. Debido a ello, este epígrafe está dedicado a Copello y su trabajo. Indagaré en su biografía y en las historias que dejó plasmadas en sus numerosos escritos, los cuales permiten reinterpretar este segmento de la historia del arte en Chile donde su nombre ha sido prácticamente marginado.

Al conocer su(s) historia(s) y amistad(es) con algunos/as autores/as como el dramaturgo y director de escena Robert Wilson, así como con artistas como Andy Warhol o bailarinas como Laura Dean, y desentrañar además los entresijos de su vida, se entienden mejor los motivos que desembocaron en su trabajo con el cuerpo y las temáticas que abordó.

Descendiente de italianos, Francisco Copello (1938-2006) vivió en Chile hasta 1962, cuando emigró para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Florencia. Allí conoció a Sandro Chia, líder de la transvanguardia italiana, con quien le unió una amistad que duraría varios años. Después de una temporada en Italia y de casarse en 1966 con la profesora de Historia del Arte Susan Stevenson, Copello consiguió trabajo en el Whitney Museum de Nueva York. Era 1967. Al cabo de un tiempo, mientras trabajaba en el *Pratt Graphics Center* de Nueva York, asistió a una fiesta del museo para inaugurar la primera ala que expondría permanentemente Arte Contemporáneo. Esa noche conoció a Andy Warhol, con quien trabajó y entabló una larga colaboración y relación de amistad. Más tarde, Copello fue asistente litográfico en la Kyron Press de Michel Knigen, aunque estuvo poco tiempo, para mudarse algunos meses al taller de los artistas argentinos Luis Camnitzer y Liliana Porter. Allí trabajaría en sus propias piezas de grabado, y esto le permitiría ingresar al mercado del arte, editando sus primeras imágenes en el taller colectivo de Bob Blackburn.

A comienzos de 1969, Copello se divorció de Stevenson y se comprometió sentimentalmente con el músico Fernando Torm. Juntos fundaron *Studio 69*, un espacio creativo donde el artista realizó sus grabados experimentales y collages, y el músico compuso piezas para bailarinas. Aquí conoció a la coreógrafa Laura Dean, clave en su acercamiento al trabajo corporal. Un año después, cuando Salvador Allende resultó elegido presidente de Chile, Copello ganó el premio de grabado Nicolás Copérnico en Polonia y el premio de la Bienal de Noruega. Sus contactos en el mundo del arte aumentaron y su fama creció, motivo por el cual decidió volver a Chile a fines de 1972. Una decisión a la que años después se referiría del siguiente modo: “Vuelvo a vivir la experiencia socialista, siguiendo la romántica ilusión de la revolución. Fue un falso movimiento, el peor error que pude cometer, dejar mi exitosa carrera de grabador en Nueva York, para caer en el surrealismo total y pago muy cara mi soberbia. Vine a experimentar mi locura performística”<sup>110</sup>.

En otra entrevista, nuevamente manifiesta su arrepentimiento con estas palabras: “Yo quería venirme por toda la cosa que estaba pasando acá, tenía interés. Era una cosa utópica. Además hasta ese momento había estado trabajando para Robert Wilson y quería hacer mis propias cosas. Entonces me imaginé que en Chile iba a ser más fácil, por ejemplo, para hacer una obra colectiva y también económicamente iba a ser más posible”<sup>111</sup>. Pero lo cierto es que, incluso con las experiencias colectivas de ocupación del espacio público y la politización de ciertas acciones en las calles a través de movimientos como el muralismo, Copello fue aislado por buena parte del área de cultura del gobierno socialista de Allende debido a su orientación sexual, según sus propios testimonios<sup>112</sup>. Pero pese al aislamiento cultural al que fue sometido,

---

<sup>110</sup> VARGAS VALDERRAMA, Francisca (Dir.), “Documentación y catalogación de la vida y obra del artista chileno Francisco Copello Norero (21.05.1938 - 11.05.2006)”. Proyecto de investigación financiado por Fondart, 2009.

<<http://www.franciscopello.com/biografia/cl73.html>>

Consultado el 31 de diciembre de 2012.

<sup>111</sup> CABEZON PAPIC, Isidora, “Copello El rey sin Corona”, *Arte Al Límite*, Edición 19, Mayo- Junio 2006, Chile, p. 13.

<sup>112</sup> En este momento, Copello ya se definía como homosexual. Llama la atención cuando confiesa: “Después del drama con Fiorella, buscaba tipos de mi sexo tal vez como venganza de la normalidad

afortunadamente, llevó adelante algunos proyectos en Chile, como fueron *Calendario* y *Pieza para Locos*.

### ***Pieza para Locos* (y la historia de un vestido condal)**

Uno de los proyectos que Copello comenzó en Chile en mayo de 1973 fue *Calendario*, una propuesta conjunta con el fotógrafo Luis Poirot, en el cual Copello aparecía completamente travestido, en transposiciones de pinturas clásicas de la historia del arte (fig. 2). Me detendré un momento en esta obra en particular porque Copello, a través de sus escritos, entrega importantes detalles de sus obras, que vuelven al año siguiente retratadas en la obra de Carlos Leppe.



2. *Calendario*, Francisco Copello, 1974

---

heterosexual y sus desastrosos inconvenientes". Véase: COPELLO, Francisco, *Fotografía de Performance. Análisis autobiográfico de mis performances*. Chile: Ocho Libro Editores, 2002, p. 137.



*Calendario* está formado por creaciones variadas, sin un orden ni una continuidad estudiada, donde la fuerza es ante todo visual y reside en lo que transmite el cuerpo travestido: de una Ana Magnani a un danzador indio; desde escenas de la Sagrada Familia de Rafael Sanzio hasta un cabaret. Copello trabaja también aquí con su autobiografía, al interpretar a un operario en la fábrica de pasta perteneciente a su familia, llamada *Bandera*. Junto a Poirot, realizaron también algunas secuencias fotográficas en el Roland Bar de Valparaíso y en el Cementerio de Playa Ancha.

Pero el detalle más impactante desde el punto de vista histórico es la interpretación de *Louise de Broglie, condesa de Haussonville*, una pintura de 1845 realizada por Jean-Auguste Dominique Ingres, que obsesionaba a Copello desde Nueva York. Esta obra entrega algunas claves por las que resulta necesario proponer una relectura del arte de acción, fundamentalmente desde el género. Copello comenta en sus textos que visitaba esta pintura constantemente en la Frick Collection y que mientras estuvo en Chile decidió travestirse de ella sin otro motivo que sentirla cerca. En sus textos, Copello afirma que “necesitaba merecer cada uno de sus ornamentos”<sup>113</sup>, para lo cual contactó con la modista de un conocido canal de televisión y le pidió que reprodujera el vestuario. El resultado es un magnífico vestido de raso gris, hecho a su medida. “Con las proporciones adecuadas el resultado es excelente, escotado y romántico; siguiendo mi diseño original, Lili logra darle ese ruedo distinguido, desdoblado y teatral”, señala Copello<sup>114</sup>.

Con su vestido terminado y listo para travestirse de condesa, el proyecto *Calendario* queda inconcluso hasta el año siguiente, cuando el artista vuelve a Nueva York. Mientras tanto, *Calendario* da paso a una performance colectiva: Copello comienza a trabajar en *Pieza para locos*, que definió como una *performance* o pieza de arte vivo. Una obra sin guión ni ideas preconcebidas.

Pero alrededor de la preparación de esta nueva obra, ocurrió una situación compleja que unió las historias de Francisco Copello y Carlos Leppe, mezclándolas sin retorno, más allá de lo que comúnmente se relata en los libros: el vestuario inspirado

---

<sup>113</sup> COPELLO, Francisco, *Fotografía de Performance...*, Op. cit., p. 63.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

en la pintura de Ingres y copiado por Copello al parecer fue el utilizado por Carlos Leppe para su obra *El Perchero*, en una (re)lectura que comentaré más extensamente en el epígrafe dedicado a él y su obra. De la exploración de personajes que realizó Copello en *Pieza para Locos* y las reflexiones registradas compulsivamente en su libreta de apuntes, extraemos:

El estudiante de arte Carlos Leppe, desde que supo que estoy trabajando en un performance titulada *Pieza para locos*, viene a los ensayos, revelando la psiquis del engaño. Solicita mis apuntes, material creativo sobre el arte vivo mezclado a vivencias del surrealismo reinante. Me va envolviendo en una arácnida tela (...) me convence en un momento de auto-baja-estima de prestarle mis apuntes por un par de días. Al recibirlos en sus manos ríe satisfecho, con tal ímpetu, que se agitan sus carnes trémulas de perchero antes de lanzar una carcajada diabólica. Jamás los volví a recuperar.

El aborto de *Pieza para locos*, a consecuencia del intervento militar es el final de mis intentos por mostrar en Chile el Body Art. Sin duda el favorecido de mis desgracias es justamente Carlos Leppe, dejándole mi repertorio performístico: no sólo disfraces, estandartes y coronas, sino también los senos inflables y las pestañas postizas, y un nuevo dogma, un híbrido<sup>115</sup>.

Sin duda Copello se refiere aquí a las pautas del arte de acción y del travestismo, señalándolas claramente, junto a las reflexiones en el ámbito del género. Pero también hace alusión a los elementos que reutilizó durante años en su trabajo visual Carlos Leppe. Elementos que durante la época, Leppe convirtió en descriptivos de su trabajo en materia corporal, que le valen el reconocimiento en esta materia del arte de acción hasta el punto de que la historiografía prácticamente no considera el trabajo de Copello.

---

<sup>115</sup> COPELLO, Francisco, *Fotografía de Performance. Análisis autobiográfico de mis performances*. Chile: Ocho Libro Editores, 2002, p. 64.

Copello propuso al pintor y director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de la época (1973), Nemesio Antúnez, realizar su obra *Pieza para locos* en el museo. Según Copello, Antúnez no pudo negarse debido a su amistad, aún cuando consideraba excesiva la propuesta, dado el contexto político que se estaba viviendo: precariedad, violencia y la posibilidad, según se comentaba, de un golpe de Estado. Sin embargo, Copello decía ser consciente de lo que significaba sacarla adelante, aunque en algunos de sus escritos señala lo utópico que resultaba presentar públicamente esta propuesta, así como el miedo que vio por parte de Antúnez al apoyarle en el proyecto. Según Copello, su quehacer vanguardista no podía estar más alejado de los modelos de identidad propiciados por las pinturas de Roberto Matta y Oswaldo Guayasamín que promovía el museo: “A ellos exponen buscando desesperados una identidad cultural. Confirmando mi no-lugar del emigrante, el único posible para un hijo extranjero, reclamante de lugar”<sup>116</sup>. Con estas reflexiones, Copello evidenciaba que el tipo de arte promovido por el museo correspondía a otro de los intentos por instaurar una identidad reconocible y homogénea, primero en lo relacionado a una identidad latinoamericana y luego, a una chilena.

Copello consiguió que Antúnez le concediera unas salas en el museo, aunque en una fecha fatídica: 12 y 13 de septiembre de 1973. Afortunadamente quedaron algunos registros de los ensayos corporales realizados en el mes de agosto por el fotógrafo Luis Poirot, en la sala de pintura del profesor Rodolfo Opazo en la Academia de Bellas Artes. En estas fotografías, Poirot retrató las acciones de Cristián Mendelson, Fernando Torm, Vicky Larraín, René Mancilla, Gabriela Figueroa, Hugo Rodas, María Celia, Sara Luna y Pía Barríos en las poses de una pintura de Goya titulada *Manicomio*, también conocida como *Casa de Locos*. Asimismo, retrató el travestimiento que Copello investigaba y que puede apreciarse en la siguiente imagen (fig.3).

---

<sup>116</sup> *Op. cit*, p. 60.



3. *Pieza para Locos*, Francisco Copello, 1973

Copello señala en sus apuntes que esta pieza estaba pensada sin guión ni dirección: Cristián era un demonio que encendía luces azulosas; Isabel aparecía con el pelo incendiado; Sara era una vidente que circulaba por el Hospital psiquiátrico acompañada por dos asistentes embrujadas que llevan una bola de cristal virtual. Las antagonistas eran dos bailarinas que improvisaban en contrapunto: Vicky se movía de un lado a otro y Gabriela permanecía a ratos congelada. Copello se refiere a esta pieza del siguiente modo: “Los dementes de los últimos días de la UP (Unidad Popular) realizan actividades burlescas, ridículas o inesperadas, dejando fluir fantasías y resentimientos (...) los nueve locos en cautiverio protagonizan un naufragio patológico”<sup>117</sup>. En este sentido, la lectura que puede hacerse es que realmente se trataba de un reflejo de la situación política. A este respecto, sería consecuente considerar esta pieza como arte de acción, ya que retrataba y reflejaba el especial momento que atravesaba el país. De sus escritos relacionados con esta pieza, Copello escribe:

---

<sup>117</sup> COPELLO, Francisco, *Fotografía de Performance...*, Op. cit., p.59.

Después de mis experiencias con la compañía de Robert Wilson, sólo deseo expresarme con el cuerpo, producir arte vivo (...) Al comienzo vivo en un sospechoso hotel escribiendo cuadernos que se pierden en el tiempo o caen bajo las garras de Carlos Leppe. En ellos relato día a día lo que me pasa, aquello que ocurre en las calles, las colas y las protestas. Incluso escribo sobre mis fantasías, persiguiendo el arte vivo (...) Creo en mi mente una irreverente Pieza para Locos que asocia artistas y técnicas diversas donde rompo con las reglas de la censura, ¡es un híbrido! Me interesa registrar la memoria de un momento tan intenso e irrepetible en la historia patria, la revolución socialista.

La memoria de ese instante en la calle, deteniendo el impala para sacar una foto-memoria en un viaje de observación lleno de sorpresas<sup>118</sup>.

El martes 11 de septiembre, Copello y sus compañeros/as de trabajo debían practicar un ensayo general en las salas del museo antes de la presentación de *Pieza para locos*, que por motivos evidentes nunca llegó a realizarse. El golpe de Estado dio un vuelco definitorio, marcando un punto cero en la historia del país y un giro apresurado en la vida de estos/as artistas.

A modo de reflexión posterior, Copello afirma haber marcado las pautas para el desarrollo de acciones corporales en Chile: “Me vine pensando que aquí iba a ser más fácil porque era un terreno virgen y quería desarrollar mis propios proyectos. Sin embargo, después del golpe me fui de nuevo, pero creo que marqué el punto de partida. En Chile no se conocía esta temática hasta que yo llegué. Traje un conocimiento de ideas y accionar que aquí no existía y mostré lo que se podía hacer, lo que permitió que después cada uno desarrollara sus propios argumentos”<sup>119</sup>. Estas palabras nos hacen pensar en otra posible lectura del surgimiento del arte de acción en Chile, de acuerdo a lo cual es posible afirmar que, a partir de las líneas dejadas por Copello y la experiencia del trabajo colectivo, se generó un nuevo modelo de prácticas de acción que conectó con la historia política y de represión post-73.

---

<sup>118</sup> COPELLO, Francisco, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>119</sup> Sin autor/a, “Performance, el arte marginal”, *Chile.com*, Sección Cultura y Espectáculos.  
<[http://www.chile.com/secciones/ver\\_seccion.php?id=34875](http://www.chile.com/secciones/ver_seccion.php?id=34875)>  
Consultado el 29 de enero de 2013.

Es importante subrayar que, a partir del punto cero iniciado con el Golpe, se estableció la necesidad de tener un lenguaje propio, un nuevo sistema de signos y valores, donde se re-significaron los sistemas de entendimiento y donde las acciones fueron una respuesta propia al entorno político y social: el cuerpo adquirió visibilidad al transformarse en un objeto en disputa que se intentó borrar por parte de la dictadura.

### **Breve panorama sociopolítico a raíz del Golpe**

El 11 de septiembre de 1973 y lo que vino después, fue un experimento neoliberal de Estados Unidos y la CIA que dio paso deliberado a la violencia. Henry Kissinger, secretario de Estado del Gobierno presidido por Richard Nixon, fue uno de los responsables de la creación de planes como la Operación Cóndor, constituida como un acuerdo de cooperación internacional para impedir brotes de izquierdismos en Latinoamérica y que funcionó durante las dictaduras de Argentina y Chile, entre otras cosas, para intercambiar prisioneros, entablar políticas de control al cuerpo y colaborar entre dictaduras. Contó con el apoyo de los principales medios de comunicación, además de la protección del Gobierno de Estados Unidos.

Con estrategias como ésta, se secuestró, torturó y asesinó a miles de personas que se transformaron en los/as desaparecidos/as, a quienes se aplicó la estrategia de desaparición forzada, para asegurar la derrota definitiva de la izquierda. Mediante el aniquilamiento físico, la destrucción de sus vínculos personales, políticos y afectivos, los/as desaparecidos/as componen una de las claves para entender la obsesión que tuvo la dictadura por el cuerpo. A partir de esta circunstancia histórica, se construyó más tarde el concepto legal de desaparecido, por el cual se instituyó la figura de muerte sin cuerpo y se institucionalizó la ausencia corporal como indicio de un crimen político<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> Véase: CORNELL, Per, MEDINA, María Clara: "El cuerpo como espacio social: notas sobre cadáveres públicos y privados", en: MEDINA, María Clara (ed.), *Lo público y lo privado: Género en América latina*. Suecia: Red Haina /Instituto Iberoamericano Universidad de Gotemburgo, 2001.pp. 175- 190.

Como se puede deducir, la violencia desde distintos frentes generó una fragmentación de la sociedad que dividió al país por completo y, de paso, vulneró el cuerpo y la memoria de los/as disidentes. A partir de aquel momento, se vivió una verdadera politización de las clases sociales y se generó una guerra subterránea entre el cuerpo social fragmentado y las Fuerzas Armadas, que se autodenominaban como la cabeza de la sociedad. En palabras de Gustavo Leigh, miembro de la Junta militar y comandante de la Fuerza Aérea, “la labor del Gobierno consistía en extirpar el cáncer marxista que amenazaba la vida orgánica de la nación, aplicando medidas extremas, hasta las últimas consecuencias”<sup>121</sup>.

A partir de este momento, las instituciones democráticas fueron clausuradas y reemplazadas por agentes de la dictadura, con el fin de controlar a la población a través del miedo, las desapariciones, la tortura y las agresiones sexuales<sup>122</sup>. Para conseguirlo, se llevaron a cabo atentados contra la integridad física bajo el concepto de limpieza social, destrucción de obras de arte e imposición de censura literaria de materiales considerados como prohibidos<sup>123</sup>. Éstos fueron a su vez requisados tanto de las casas particulares como de las bibliotecas y quemados en la vía pública. A este respecto, José Joaquín Brunner señala: “es la ironía que tiene su lugar allí donde la agresividad se canaliza casi abiertamente a través de la política y se reprime casi por completo en la esfera cotidiana de la cultura, aunque no sea más que una apariencia

---

<sup>121</sup> ERRÁZURIZ, Luis Hernán, “Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”. *Latin American Research Review*, Vol. 44, Nº 2, 2009, p. 140.

El discurso completo donde hacen alusión por primera vez a este término, es posible revisarlo en un registro de la Cadena Nacional emitida el 11 de septiembre de 1973 y que forma parte del documental *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*. En el extracto, los generales Leigh (responsable de la frase), Pinochet, Merino y Mendoza, se dirigieron a la audiencia nacional cerca de las 21:00 hrs. para presentarse ante el país como los jefes de la sublevación y cabezas del gobierno. Véase: GUZMAN, Patricio, *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*, segunda parte: *El golpe de Estado*. Chile, 1973-1979.

<sup>122</sup> Véase: ELGUETA, Gloria, “Secreto, verdad y memoria”, en RICHARD, Nelly (ed.), *Políticas y Estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 2000, pp. 33-40.

<sup>123</sup> Véase: HERTZ, Carmen, “Desaparición forzada de personas: método de terror y exterminio permanente”, en RICHARD, Nelly (ed.), *Políticas y Estéticas de la memoria*, Op. cit., pp. 47- 51.

(...) se disparan por sus ideas o por sus creencias, torturan al prójimo para que confiese ser comunista y queman libros en la calle para exorcizar el poder de la escritura”<sup>124</sup>.

La dictadura, como toda organización fascista, se ocupó también de potenciar la cuestión visual a través de la arquitectura, la creación de una nueva moneda (el peso), y por supuesto, invirtió en artistas que no representaban un problema para el régimen, como Lily Garafulic o Nena Ossa, posteriores directoras del MNBA. En contraparte, condenó a la invisibilidad y a la tortura, como ocurrió con el cantautor Víctor Jara, el escultor Mario Irarrázaval o el artista Guillermo Núñez, que lograron sobrevivir a la tortura, relatándolas más tarde en su trabajo visual.

### **Copello después del 11: cruce entre lo biográfico y lo político**

Literalmente no había una conexión entre la teoría y la práctica.  
La recuperación del cuerpo (en teoría) aún no ha comenzado<sup>125</sup>.

Debo señalar que en el caso del artista Francisco Copello contemplaré algunas obras realizadas fuera de Chile, ya que tuvieron relación con el momento político y el autoexilio al que se sometió.

Dos semanas después de Golpe de Estado y en medio de un clima de violencia, toques de queda y las primeras desapariciones, Copello viajó como invitado junto a otros/as artistas chilenos/as a la XII Bienal de Arte de Sao Paulo, antes de regresar a EEUU. Pero una vez en Norteamérica, las cosas no fueron iguales para él: ya no tenía su taller y el mercado del arte le castigó por su atrevimiento de volver a Chile. Copello señala que John Murray Barton, uno de los marchantes con los que había trabajado, le acusó de comunista por fugarse a vivir la experiencia de Salvador Allende: “Cuando aquí lo tenías todo, me repite, y todo lo perdiste por tu afán performístico demente y

---

<sup>124</sup> BRUNNER, José Joaquín, *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile: Flacso, 1988, p. 39.

<sup>125</sup> COPELLO, Francisco, *Fotografía de Performance. Análisis autobiográfico de mis performances*. Chile: Ocho Libro Editores, 2002, p. 12.



rebelde”<sup>126</sup>. Copello, a modo de reflexión, escribe: “Volver a Chile en ese momento fue la peor decisión que he tomado en mi vida y de la cual me arrepentiré. Todo lo que había construido en New York lo perdí en mi partida. Cuando regresé a New York el escenario era completamente distinto”<sup>127</sup>.

### ***Bandera (1973)***

De regreso a Nueva York, la bailarina y coreógrafa Carmen Beuchat y el videísta Juan Downey invitaron a Copello a participar en una acción conjunta para un evento organizado por Amnistía Internacional. En ella se incluyeron danzas y vídeos con imágenes de Allende y el bombardeo a La Moneda. Se realizó en noviembre de 1973 en una sede de Amnistía y se tituló *Bandera*. Fue la primera indagación corporal de Copello en torno a la idea de la patria y su recuerdo lejano, que podemos apreciar en la siguiente imagen (fig.4).



4. *Bandera*, Francisco Copello, 1973

---

<sup>126</sup> COPELLO, Francisco, *Op. Cit.*, p. 72.

<sup>127</sup> CABEZON PAPIC, Isidora, “Copello. El rey sin Corona”, *Arte Al Límite*, Edición 19, Mayo- Junio 2006, Chile, p. 17.

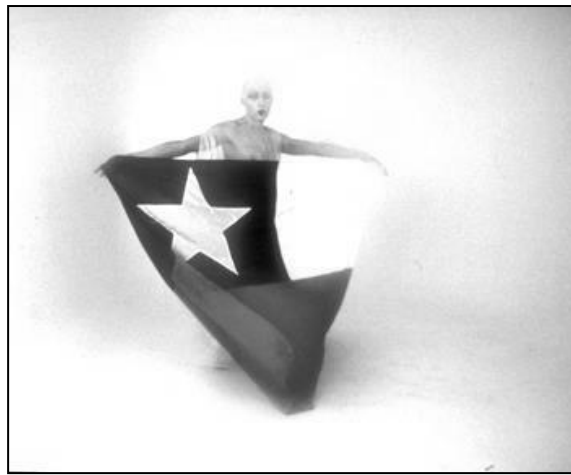
*Bandera* fue una mezcla de arte de acción y vídeo, en la cual Copello presentó acciones desgarradoras relacionadas con el Golpe de Estado, junto a Carmen Beuchat y un grupo de bailarinas que realizaron coreografías a su alrededor, mientras Downey proyectaba grabaciones del incendio del Palacio de La Moneda.

Es necesario mencionar que el título de esta obra daba cuenta de una fusión de historias, donde la biografía personal y la social se fundieron en una. En cuanto a lo personal, *Bandera era* el nombre de la fábrica de pasta que la familia del artista estableció en Chile, cuya tradición él decidió no continuar. Evocarla como título de una obra que reflexionaba en torno a la idea de patria conlleva un doble significado, ya que representaba (re)encontrarse con la historia de su infancia. En cuanto a la biografía social, a través de las acciones daba cuenta de su país de origen, un territorio que había sido azotado y que estaba en duelo. *Bandera* representaba esa historia invadida y bombardeada de Chile, pero a la vez contaba su microhistoria: representaba el dolor de haberse ido de Chile en dos ocasiones: primero al estudiar para elegir su destino y cuando no fue bienvenido por la cultura socialista.

Al año siguiente, en 1974, Copello retomó *Calendario*, cuando conoció a la fotógrafa Wren De Antonio, que se ofreció a terminarlo. Al examinar las imágenes realizadas en Chile por Luis Poirot, juntos concluyeron que faltaban personajes donde se encarnaran algunas divas. El artista decidió travestirse en Anna Magnani y Carol Channing, además en un danzador indio y algún otro personaje de cabaret. En este momento, todavía los marchantes y coleccionistas de arte le acusaban de comunista y de haber dejado todo por irse a Chile. Debido a esto, Copello decide irse de viaje a Europa y nuevamente eligió Italia.

### ***El mimo y la bandera (1975)***

Una vez en Italia, el crítico italiano Adriano Altamira elogió sus fotografías y poses travestidas. El teórico del Body Art Luciano Inga-Pin le impulsó a realizar una obra de larga duración que Copello llevó adelante en 1975 y tituló *El mimo y la Bandera*. Esta propuesta, nuevamente estaba basada en los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973 y se trató de secuencias rítmicas de una danza frenada que realizó alrededor de la bandera chilena manchada de sangre, cuya imagen es posible apreciar gracias a la fotógrafa Giovanna Dal Magro (fig. 5).



5. *El mimo y la bandera*, Francisco Copello, 1975

A partir de estas fotografías, Copello cuenta cómo su trabajo generó envidias y robos intelectuales diversos. Recuerda uno en especial: *Le Sorelle Bandiera*, un grupo de tres travestis que le hurtaron la idea, cambiándole el contexto y presentándola en varios teatros como un *vodevil*. Aún con este episodio, *El mimo y la Bandera* fue presentada en la Galleria Diagramma de Milán, en mayo de 1975 y vuelta a presentar en el tour italiano del Festival dell Unitá, también en Milán, en 1976. Entre ambas presentaciones, fue vista por cerca de 5.000 personas y el crítico Adriano Altamira la describió del siguiente modo:

Trágica pantomima alrededor de la bandera chilena manchada de sangre, en que velos, cuerpo y bandera dan el impulso a un acumular de sentimientos y reflexiones sobre una condición humana desesperada. En esta danza frenada, Copello logra con la inteligencia de sus gestos y la precisión de sus actitudes, transformar la terrible epopeya de un pueblo, parábola, ejemplo, invitando a un nuevo coraje para todos<sup>128</sup>.

La resistencia corporal que demostró Copello y el enfrentarse a su propia memoria evocó aquel instante de vulneración, y lo que significó para el cuerpo, la tortura. Un mimo pintado completamente de blanco puede leerse como la idea de una igualdad impuesta o bien como la borradura del cuerpo en dictadura, pero, además, pudo proponer un cuerpo asexuado o completamente híbrido. Sus propios movimientos ralentizados, probablemente una herencia de su trabajo con Wilson, subrayaban la angustia. Esta obra podría ser entendida también como una auto-tortura infligida al ralentizar cada movimiento al máximo, para hacer eco de aquel 11, transformando la memoria en cuerpo.

Considerando el momento en que esta obra fue realizada, el uso de la bandera y la sangre pudieron haberse vuelto en contra. En su libro *Fotografía de performance*, Copello revela que efectivamente sintió miedo luego de realizarla, ya que pudo haber sido inmolado o bien su madre o parte de su familia que quedó en Chile. Como él mismo señala, tuvo miedo de “quedar mal herido a causa de una bomba de tiempo puesta bajo el palco por un enviado especial”<sup>129</sup>.

Francisco Copello, a partir de sus textos, deja entrever cómo su trabajo cruza lo biográfico con la cuestión política a partir de su propia experiencia de vida. En *El mimo y la bandera* de 1975 o quizá, más claramente, en *La partida*, de 1977, refleja su (nuevo) abandono de Chile durante la dictadura, con el recuerdo de haber sido rechazado en el ámbito cultural de la UP.

---

<sup>128</sup> ALTAMIRA, Adriano, en: COPELLO, Francisco, *Fotografía de Performance. Análisis autobiográfico de mis performances*. Chile: Ocho Libro Editores, 2002, p. 175.

<sup>129</sup> COPELLO, *Op. cit.*, p. 84.

En *La Partida*, considerada por él mismo como una versión rupestre de *El mimo y la bandera*, también llevó a cabo diversas acciones relacionadas con la bandera chilena en alusión a los hechos del 11 de septiembre de 1973, como puede verse en la siguiente imagen (fig.6). En esta obra, nuevamente incluyó acciones desgarradoras junto a composiciones de un grupo de músicos exiliados (Inti Illimani) y textos escritos por él mismo. *La Partida* fue realizada en la inauguración del Museo Antropológico de Monteghirfo (Liguria, Italia) después de una invitación de Claudio Costa, integrante del Arte Póvera. En el evento, también estuvo presente Wolf Vostell, a quien Copello admiraba, y que le felicitó por su acción.



6. La Partida, Francisco Copello, 1977

### ***Y muere glorioso el patriota... (1978)***

En esta línea político-biográfica, Copello realizó otra acción con remembranzas patrias, presentada de forma privada en el Teatro Laboratorio de Génova, titulada *Y muere glorioso el patriota...*, de 1978. Para comentar esta obra en particular, debo insistir en los cruces biográficos que la concibieron: en Liguria conoció a Aurelio Caminati, un *performer* que también trabajó en transposiciones de piezas clásicas de pintura y que utilizaba códigos bastante particulares en sus acciones, como manipular físicamente a algunos/as asistentes. Caminati propuso al chileno realizar juntos una acción, libre y sin ensayos previos: violencia y autoritarismo serían las líneas centrales.

Durante la acción, Caminati pintó de negro y rojo el cuerpo de Copello, lo violentó y manipuló, obligándole a adoptar posturas obscenas. Objetualizó completamente a Copello, hasta que le arrastró por el escenario cubierto por un paño blanco. Posteriormente le lanzó baldes de pintura buscando someterle con violencia, a modo de un dictador (fig.7).



7. *Y muere glorioso el patriota...*, Francisco Copello, 1978

La lectura de esta pieza es clave para observar cómo Copello se comportó como una víctima de las acciones de Caminati, que encarnó a un dictador cuyo autoritarismo reflejaba y recordaba lo vivido en Chile. Copello, desde su autoexilio, evidenciaba metafóricamente lo que ocurría con algunos/as de sus compatriotas en manos de los

militares en Chile: la condena sobre el cuerpo, la desactivación de la voluntad del otro/a y la anulación de la identidad. El título de la obra también dejaba en evidencia la réplica de lo que ocurría en Chile: la muerte fue el destino de miles de chilenos/as.

### **Lectura(s) que se desprende(n)**

Cuando Copello realizó *Pieza para Locos*, hizo, quizás sin darse cuenta, su primera pieza de arte de acción. Según sus propias palabras, con *Pieza para Locos*, “buscaba registrar la memoria de un momento tan intenso e irrepetible en la historia patria, la revolución socialista. La memoria de ese instante en la calle (...) para sacar una foto-memoria en un viaje de observación, lleno de sorpresas”<sup>130</sup>.

Al referirnos a sus obras, es inevitable aludir a la influencia norteamericana y europea que recibió en sus viajes y en el trabajo con artistas afines a las áreas del teatro, la danza y las artes visuales, sobre las propuestas de arte-acción que llevó adelante. Los elementos estéticos que utilizó, así como el uso del cuerpo, la irrupción del espacio (primero el privado, luego el público) dieron un giro al entablar especial conexión con el momento político durante la dictadura, donde, como ya hemos dicho, el cuerpo desaparecido fue una constante.

Asimismo, el trabajo con el género planteado en la obra de Copello se suma a lo expuesto por los movimientos de liberación sexual que insistieron en este tema y realizaron la primera marcha gay en Chile, en abril de 1973. En este punto, es importante recordar que la idea del proyecto democrático y socialista impulsado por la UP no fue en ningún caso un lugar donde la disidencia sexual tuviera cabida. Lo paradójico es que la Revolución Socialista sí pudo constituir un momento propicio para la reinención social desde todos los frentes como se pretendía. La misma cultura política y con ello la(s) forma(s) de representar a través de la participación colectiva pudieron dotar de una nueva identidad al colectivo homosexual y transexual. El problema fue que no se dio cabida a expresiones que pudieran hacer tambalear el

---

<sup>130</sup> COPELLO, Francisco, *Fotografía de Performance. Análisis autobiográfico de mis performances*. Chile: Ocho Libro Editores, 2002, p. 58.

sistema heteronormativo. A mi juicio ése fue uno de los tantos puntos débiles del proyecto socialista, ya que estas redes sociales fueron, además de perseguidas, acorraladas en la periferia, en una situación que se subrayó durante la dictadura, pero que afortunadamente, la otredad se encargó de reconfigurar en la década de los ochenta.

Desde esta perspectiva, es posible ver una transformación del concepto de performance trabajado por Copello, ya que su trabajo reflejó y propuso desde lo político, lo que estaba ocurriendo en el territorio: desapariciones, heteronormatividad, invisibilidad de la otredad, etc. Y su influencia estuvo presente en los trabajos que se realizaron desde la resistencia corporal.

En este sentido, es necesario recordar que Copello presentó su propuesta aludiendo al cuerpo desde una asumida identidad homosexual. Lo hizo porque no temía apoderarse de ella, de hecho propuso identidades variables en un entorno social de roles pre-diseñados desde la cuestión binaria hombre/mujer<sup>131</sup>. A partir de esta observación, resulta necesario inscribir el trabajo de Francisco Copello como transgresor respecto de los binarismos fomentados desde el Gobierno de la UP. Especialmente cuando plantea ir un paso más allá y trabajar por desenmascarar los binarismos que considera engañosos, y propone un verdadero trabajo de deconstrucción: homosexualidad/heterosexualidad, hombre/mujer, masculino/femenino<sup>132</sup>. Esta, fue una propuesta desarrollada por Francisco Copello, que se propuso a sí mismo como un cuerpo de tránsito variable y sin diferencia respecto de un género al otro, sino por el contrario, trascendiéndolos.

La propuesta de Copello puede conectar con lo planteado por Judith Butler cuando se pregunta acerca de la posibilidad de multiplicidad y señala: “Si las ficciones

---

<sup>131</sup> A este respecto, conviene revisar un texto de Purificación Mayobre, quien hace un interesante análisis acerca de la categorización del mundo a través del uso de binomios, aludiendo con ellos al dominio que se hace del mundo desde el lenguaje. Véase: MAYOBRE, Purificación, “Decir el mundo en femenino”, en: AAVV, *Identidad y Cultura. Simposio Internacional de Filosofía*. España: Ed. Universidad de la Coruña - Servicio de Publicaciones La Coruña, 2001. pp. 251-263.

<sup>132</sup> La obra de Copello se enmarca en varios puntos dentro las propuestas del Manifiesto Sexual de Beatriz Preciado. Al respecto, véase: PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto Contrasexual*. Madrid: Opera Prima, 2002, pp. 9-28.



reglamentadoras de sexo y género son de por sí sitios de significado muy refutados, entonces la multiplicidad misma de su construcción posibilita que se derribe su planteamiento unívoco”<sup>133</sup>. Una cuestión que Copello evidenció en su propio cuerpo y de manera constante a través de sus acciones. En el mismo sentido, Patricia Mayayo deja entrever que el tránsito de un género al otro puede hacer tambalear las distinciones entre sexo y género: “Cuestionar la existencia de una identidad de género estable supone poner en entredicho la distinción imperante en la teoría feminista entre sexo y género”<sup>134</sup>. Si leemos el trabajo de Copello desde estas bases, es posible interpretarlo como cuerpo y sexo múltiple, pero a la vez móvil, que transitó de un estado a otro y propuso, por tanto, una deconstrucción a la propia teoría feminista. Se trató de un cuerpo con características inclasificables ya que el mismo tránsito constante lo volvió difuso, siendo ésa su propia característica distintiva: la multiplicidad transitoria.

Desde esta observación, al plantear el arte de acción y el tránsito de un género al otro a través de la multiplicidad, creo necesario subrayar que en Chile, y desde las artes visuales, Francisco Copello fue pionero. Al pensar nuevamente en *Pieza para locos*, vemos un trabajo colaborativo donde actores, mimos y bailarines interactuaron sin pautas establecidas y Copello transitó corporalmente. Lo curioso es que, al no poder ser presentada debido al golpe de Estado, genera a su alrededor cierta fascinación. Y aunque este no es un tema analizado ni reconocido en la historiografía del arte oficial, despierta interés al revisar este período por lo que propone: desvarío, tránsito constante y momentos difusos, un estado de cambio permanente, multiplicidad.

Para acabar, me centraré especialmente en lo que envuelve a esta acción, entre otras cosas porque fue un reflejo de lo que socialmente ocurría en Chile en los últimos momentos del Gobierno socialista: desestabilización, cierta represión, inseguridad e inestabilidad política. Pero resulta importante también hacer una lectura transversal de ello. La no realización de esta acción ante los cientos de

---

<sup>133</sup> BUTLER, Judith, *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós, 2007, p. 97.

<sup>134</sup> MAYAYO BOST, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Ensayos Arte Cátedra, Cátedra, Madrid, 2010, p. 117.

espectadores esperados envuelve a Copello (y concretamente a *Pieza para locos*) en un aura de misterio e incluso de mitología. No haberse realizado como tal (recordemos que hubo numerosos ensayos con público) la sitúa en un extraño limbo histórico que ha servido para hacerla invisible, aunque al mismo tiempo le otorga un poder teórico no mencionado: dejó las pautas (como efectivamente Copello señaló) para el desarrollo de este tipo de arte en Chile. Sólo quedaron los registros de Poirot y el cuaderno que se adjudicó —según Copello— Carlos Leppe, pero se abrieron igualmente las puertas al uso del cuerpo y a las acciones de arte de acción al año siguiente (1974).

Quedaron las partituras de las acciones. Pero no la experiencia de haberlas realizado ante los cientos de espectadores que se esperaban en el museo. Debido a los hechos políticos que lo impidieron, se habría generado una interpretación libre de los apuntes de Copello por Leppe. Estos fueron releídos y doblemente travestidos, ya que se entendieron de acuerdo al contexto político post-golpe: la opresión. Y desde el cuerpo como la resistencia. Una lectura que podría indicar que desde ese instante se comenzó a generar una estética corporal de la disidencia, que se fue acrecentando conforme pasaron los años y que se rebeló en la década de los ochenta, como una respuesta corporal a la dictadura.

## **Volver el cuerpo evidente: relectura a la primera mitad de la década del setenta**

Algunas líneas atrás mencioné que la primera manifestación en el espacio público del colectivo homosexual en Chile ocurrió en pleno Gobierno de Allende, el 22 de abril de 1973, por veinticinco homosexuales de estrato popular que se reunieron en la Plaza de Armas de Santiago<sup>135</sup>. Ese mismo día, el grupo Patria y Libertad hizo explotar una bomba en el monumento al Che Guevara en la capital. Lógicamente la prensa y el mundo político concentraron su interés en el atentado, pero los medios más sensacionalistas, entre ellos el periódico *El Clarín*, cubrieron detalles de la manifestación. Los comentarios del periódico dejan entrever su rechazo, incitando la homofobia:

Al principio los sodomitas, creyendo que a cada instante les caería la teja policial, se mostraron cautos. Pero ligerito se soltaron las trenzas y sacaron sus descomunales patas del plato y se lanzaron demostrando que la libertad que exigen, no es más que libertinaje. Entre otras cosas, los homosexuales quieren que se legisle para que puedan casarse y hacer las mil y una sin persecución policial. La que se armaría. Con razón un viejo propuso rociarlos con parafina y tirarles un fósforo encendido<sup>136</sup>.

Más allá de esta noticia, no se habló del tema en los medios, ya que el clima político del país transcurría en medio de marchas y huelgas. La agitación social y política que vino con el golpe de Estado terminó por dividir al país y obligó a los activistas homosexuales a regresar a sus *guetos*. El silencio y la invisibilización de estos cuerpos, negados por la dictadura militar, fue para ellos/as la clave para mantenerse con vida.

Pero esta manifestación no quedó del todo en el olvido. En medio de la dictadura surgió la necesidad de (re)pensar cuerpo y género, aún desde la

---

<sup>135</sup> La primera manifestación pública de homosexuales de la que se tiene registros ocurrió sólo un par de años antes, en 1969 en Stonewall, New York, cuando se rebelaron contra los prejuicios sociales y las imposiciones respecto de los géneros.

<sup>136</sup> Comentarios del Periódico El Clarín, recogidos en: ROBLES, Víctor Hugo, *Bandera Hueca, Historia del Movimiento Homosexual en Chile*. Chile: Ed. Arcis/ Cuarto Propio, 2008, pp. 15-17.

clandestinidad. Pero repensar la identidad sexual fue una traducción de la preocupación instaurada en el Gobierno socialista, en torno a definir el concepto de identidad en términos globales. Por un lado, reapareció la identificación nacional con los militares, a través de la instauración de un nacionalismo de carácter popular que privilegió lo relacionado con las costumbres del campo, combinado con un nacionalismo de élite, ligado a los valores de la clase dominante y, en consecuencia, excluyente.

En las redefiniciones que vinieron después del 11, resulta llamativo revisar cómo la idea de cuerpo (y lo relacionado con él) se ubicó en los discursos de manera preferencial, sobre todo en cuanto a la persistencia de analogías biológicas para explicar que la represión o las medidas de control tenían un origen natural. Esto sirvió para llevar a cabo maniobras represivas, a través de mecanismos inducidos, que apelaban a la necesidad de un único orden y a una sanidad natural que ellos tendrían el poder de utilizar, poniendo de manifiesto la re-semantización que hicieron del lenguaje. En efecto, una serie de torturas fueron aplicadas de manera brutal sobre el cuerpo de los/as detenidos/as, considerado como partes enfermas del cuerpo social<sup>137</sup>.

A este respecto, se evidencia que el tipo de torturas practicadas se debía a que los militares consideraban el marxismo como abyecto. En este punto, recordemos que para las Fuerzas Armadas, el cuerpo históricamente había sido considerado como un botín de guerra y en especial el de la mujer, que se volvió nuevamente un objeto de disputa, un espacio de represión donde se aplicaron castigos ejemplares a la sociedad en su conjunto<sup>138</sup>. Explícitamente, se utilizó la violencia sexual como tortura y agresión a su dignidad e individualidad, pero al hacerlo también se buscaba violentar y herir a los movimientos sociales que cuestionaban a la dictadura<sup>139</sup>. A este respecto, Aliaga

---

<sup>137</sup> Véase: AAVV, *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, Vol. 1, Tomos: 1, 2 y 3. Chile: Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 2007.

<sup>138</sup> Véase: ALIAGA, Juan Vicente, *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007, p. 26.

<sup>139</sup> Para conocer una descripción detallada acerca de torturas practicadas a los/las detenidos/as en Chile y especialmente conocer los relatos de algunas de las ex detenidas acerca de las agresiones sexuales

señala que “es la sexuación social lo que está latente en la violación. Si los hombres violan a las mujeres es porque son mujeres en sentido social, y cuando un varón es violado él también es violado como una mujer”<sup>140</sup>.

En uno de los informes posteriores que fueron realizados y pensados a modo de *mea culpa* por el nuevo gobierno postdictatorial, como el *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, se afirma que las 3.399 mujeres violentadas (de las cuales 316 afirman haber sido violadas) fueron perseguidas por sus ideas intelectuales y orientación política y no por su género<sup>141</sup>. Sin embargo, no se señala otra razón por la cual se realizaron este tipo de vejaciones. Como ya señalé anteriormente, en Santiago existió un recinto secreto llamado *La Venda Sexy*<sup>142</sup>, donde “la violación de las detenidas y otros abusos sexuales de parte de guardias y agentes eran la práctica corriente”<sup>143</sup>. A este respecto, la socióloga Virginia Vargas señala que la importancia de los movimientos sociales residía en que cuestionaban la lógica con que la sociedad se articulaba: “Al expresarse con la sola presencia y las reivindicaciones de amplios sectores y categorías sociales hasta hoy excluidas de discurso y la acción política institucional, los movimientos sociales contienen una nueva forma de relacionar lo político con lo social, lo público con lo privado y lo productivo con lo reproductivo”<sup>144</sup>.

---

recibidas, consultar: AAVV, *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, Chile: Ministerio del Interior, Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2003.

<sup>140</sup> Véase: ALIAGA, Juan Vicente, *Op. cit.*, p. 26.

<sup>141</sup> Véase: AAVV, *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, *Op. cit.*, pp. 252.

<sup>142</sup> AAVV, *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, Vol. 1, Tomo 2. Chile: Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 2007, p. 467.

Disponible también en: “Centro de Torturas La Venda Sexy o Discoteque operado por la DINA, Calle Irán 3037 con Los Plátanos, en la Comuna de Macul, Santiago”.

<[http://www.archivochile.com/Dictadura\\_militar/centros\\_tort/DMcenttort0019.pdf](http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/centros_tort/DMcenttort0019.pdf) >

Consultado el 21 de junio de 2012.

<sup>143</sup> AAVV, *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, *op. cit.*, p. 468.

<sup>144</sup> Ver más en VARGAS VALENTE, Virginia, “Apuntes para una reflexión feminista sobre el movimiento de mujeres”, en: Luna G., Lola (comp.): *Género, clase y raza en América Latina, algunas aportaciones. Seminario Interdisciplinar Mujeres y sociedad*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1991, p. 196.

### **1974/ 75: contra el cuerpo**

El período de 1974-75 fue uno de los más violentos contra el cuerpo social por parte de la dictadura. Se creó (y tomó especial fuerza) la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) como el principal organismo militar a cargo de la represión política que funcionó bajo órdenes de Pinochet<sup>145</sup>. Oficialmente nacida en 1974, a su autoría debemos las desapariciones, torturas y asesinatos durante la dictadura.

La DINA instauró su macabro método de control y represión, tanto de las ideas como del cuerpo, sobre la base del miedo y las desapariciones. Detuvo y privó de libertad a quienes parecieran sospechosos/as, controló la identidad en el espacio público y se le permitió realizar allanamientos en hogares, escuelas, universidades, sedes sociales y recluir a quienes consideraran sospechosos/as, en sus centros operativos. Su principal tarea fue reprimir y anular toda oposición, para ello empleó sistemáticamente la muerte y la tortura. Para conseguirlo, contó con agentes estadounidenses y diseñó como dispositivo internacional la *Operación Cóndor*, la *Caravana de la muerte* (uno de sus planes de exterminio) y la *Operación Colombo*.

A partir de 1977, el aparato represor cambió su nombre a Central Nacional de Inteligencia (CNI), para continuar con las torturas y las distintas operaciones de aniquilación de la oposición, aunque esta vez de forma más selectiva.

---

<sup>145</sup> HERTZ, Carmen, “Desaparición forzada de personas: método de terror y exterminio permanente”, en RICHARD, Nelly (ed.), *Políticas y Estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 2000, pp. 47-51.

## Travestir el cuerpo (y la política)

El travestismo burla espectacularmente toda pretendida unidad de significado de la categoría mujer, con el quiebre antinaturalista de su torsión de signos que sobreactúa la identificación del género femenino para enfatizar la norma retórica de las convenciones sexuales<sup>146</sup>.

Es posible situar el transformismo en Chile desde 1970, con la elección de Allende. A partir de entonces, se comenzó un proceso del que poco se ha hablado, pero que podría denominarse como una acción quirúrgica sobre el cuerpo social. Me refiero a los roles de género impuestos: el “hombre nuevo” que representaba al obrero letrado y la “compañera”, como madre abnegada. Ambos roles se difundieron y finalmente se instauraron, a modo de un proceso de reingeniería social del Gobierno socialista para sostenerse.

La primera vez que el “hombre nuevo” fue cuestionado, fue por Francisco Copello al llegar a Chile en 1972 e intentar sacar adelante algunos proyectos artísticos. Como ya he comentado, de acuerdo al modelo socialista, Copello no tuvo cabida en los proyectos artísticos de la UP. La segunda vez que este rol resultó cuestionado fue en abril de 1973, con la primera marcha gay, donde los medios sensacionalistas incitaron la homofobia.

El sociólogo Tomás Moulián, en su libro *Chile: anatomía de un mito*<sup>147</sup>, hace una valiosa lectura analítica de lo que significó la dictadura a fines de la década de los ochenta, comparándola con la metáfora del transformismo. Personalmente, creo que la metáfora travesti de Moulián es una clave interpretativa de Chile que vale también para referirse al momento previo al Golpe, debido a los roles de género propiciados por el Estado socialista. Concretamente, desde el campo de las artes visuales, esta lectura adquiere fuerza si se analiza el contexto en el cual Francisco Copello preparaba *Pieza para Locos*, ya que, a través de la imagen mental que generaba su cuerpo travestido, Copello daba indicios de posturas divergentes en un mismo territorio: el

---

<sup>146</sup> RICHARD, Nelly, *Residuos y Metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2ª edición, 2001, p. 214.

<sup>147</sup> MOULIÁN, Tomás, *Chile: anatomía de un mito*. Chile: Universidad Arcis y LOM, 1998.

país, pero también su cuerpo, que evidenció posibilidades de reconfiguración diferentes a las establecidas.

Con esta pieza, Copello podía haber representado (sin decirse abiertamente) una amenaza política para el Gobierno socialista, ya que en ese momento hubo fuertes disonancias y la idea de una desestabilización social resultaba cada vez más cercana. Copello representaba metafóricamente en su cuerpo el tránsito político que se temía: la intervención. Era la metáfora de un cuerpo (social) intervenido, aquel que no se había formado en sus filas y traía otros conocimientos y experiencias desde fuera. Representaba lo múltiple, lo variado, lo desconocido hasta ese entonces. Una ambigüedad que no venía bien en aquel momento.

Al crear *Pieza para Locos*, Copello reflexionaba acerca de lo que estaba sucediendo en Santiago y lo registraba en su diario: “Creo en mi mente una irreverente *Pieza para Locos* que asocia artistas y técnicas diversas donde rompo con las reglas de la censura, ¡es un híbrido! Me interesa registrar la memoria de un momento tan intenso e irrepitible en la historia patria, la revolución socialista. La memoria de ese instante en la calle (...)”<sup>148</sup>. Al interpretar sus palabras, es posible apreciar que trabajó con el caos y el desabastecimiento, y que los retomó para transformarlos en una radiografía del momento. Esta observación fue convertida en una pieza estética sin pautas, donde él aparecía travestido y antecedió a la realidad política que más tarde enfrentó el territorio: nada estaba definido.

Luego del punto cero en la historia de Chile, el golpe de Estado, el cuerpo travestido que apareció cambió la lectura. El contexto sociopolítico se encargó de ponerlo al margen, en la periferia. Pero irónicamente se trató de un margen concurrido y visitado constantemente por los/as desertores de la dictadura. Fue la clave que revivió en la década de los ochenta. Cambió el escenario político y el cuerpo travestido/intervenido representó también a los cuerpos ninguneados y borrados: solidarizó (silenciosamente) con las ausencias, con los/as desaparecidos/as. Se

---

<sup>148</sup> COPELLO, Francisco, en: VARGAS VALDERRAMA, Francisca (Dir.), “Documentación y catalogación de la vida y obra del artista chileno Francisco Copello Norero (21.05.1938 - 11.05.2006)”. Proyecto de investigación financiado por Fondart, 2009.

<<http://www.franciscopello.com/biografia/cl73.html>>

Consultado el 31 de diciembre de 2012.



transformó (valga la redundancia) en un cuerpo desertor y prófugo de la imposición dictatorial.

El cuerpo travestido post-11 representó la cara visible de un cuerpo social que ansiaba desmarcarse de las políticas represivas y de las imposiciones que trajo consigo la dictadura. Era la negativa a aceptar la intervención en el cuerpo social, y se comportó con rebeldía ante el proyecto corporal que impuso la dictadura. Desde el cuerpo como un espacio intervenido, proyectó su posición ante las fisuras que la historia estaba dejando ante los miles de desaparecidos/as, los castigos y las humillaciones sobre el cuerpo de la otredad.

### **Cuerpo collage. Algunas consideraciones para leer a Carlos Leppe**

Con el contexto político-social descrito, vemos que el cuerpo era el centro de las disputas. Y practicar acciones de arte se presentó como una estrategia de resistencia y desacato al orden, así como a las atrocidades cometidas contra el cuerpo físico de los/as desaparecidos/as y torturados/as. Quizás por ello, podemos imaginar lo peligroso que podía ser considerar el arte de acción como una práctica aceptada dentro del academicismo, ya que las universidades estaban intervenidas militarmente.

A partir del trabajo de Francisco Copello, se generaron nuevas pautas de acción que permitieron generar (socialmente) un corte en el cuerpo militar, ya que propusieron escapar a la catalogación de los sujetos. A partir de su trabajo con el cuerpo, la multiplicidad y el tránsito constante, Copello abrió nuevos frentes que Carlos Leppe (Chile, 1952) supo utilizar y logró transfigurar.

En efecto, Copello propuso el travestismo (la trampa visual), pero Leppe planteó la transfiguración del propio cuerpo: convertirse en otro/a. El travestismo al que dio paso Copello ayudó a pensar y convertir el cuerpo en un espacio disidente, de tensión, que transformaba al espectador en testigo de la trampa visual. Con Leppe, ese travestismo seguía al margen de la sociedad, pero conceptualmente traía al centro toda una cultura periférica: los cuerpos negados y disidentes, junto a los/as

desaparecidos/as de la dictadura. El travestismo funcionó y abrió las bases para trabajar un espacio nuevo, ya que sirvió como un cuerpo-collage que recogió lo impuesto en dictadura. Pero también como una nueva posibilidad que, de la mano de Leppe, transfiguró los lenguajes habituales. Recordemos que la deconstrucción aseguraba, hasta cierto punto, la vida. En este caso, volverse escurridizo e inclasificable, también.

A partir de aquí, la periferia que evocaba el travestismo empezó a posicionarse en la esfera de la cultura y en el campo del arte, permitiendo percibir también la imposición de la cultura yanqui por parte de la dictadura. La reinterpretación de lo impuesto y la respuesta social, dieron lugar a un transformismo cultural: hubo una apropiación de lo impuesto de acuerdo a los intereses de la sociedad.

Pensar en la configuración de un cuerpo a través de la idea del *collage*, permite concebir un nuevo cuerpo compuesto de diversas capas y realidades. Esta imagen es coherente en la figura de Copello, que convirtió su propio cuerpo en otro collage, en un híbrido. Pero al avanzar desde las pautas de este transformismo y debido al contexto político dictatorial, la transformación completa tuvo lugar en el cuerpo de Leppe.

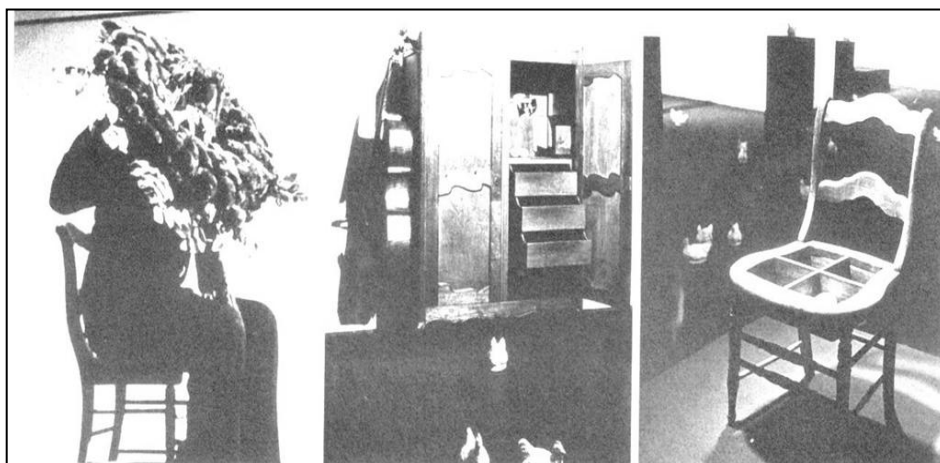
### **Del transformismo a la transfiguración: Leppe**

Carlos Leppe trató en su obra acerca de la transfiguración y fue un paso más allá del transformismo, debido al contexto donde se encuentra y que permite leer su obra con este añadido, al conocer detalles de su biografía. La influencia no mencionada que tuvo en su obra el trabajo de Copello y la relación de Leppe con su madre debido a los recuerdos, generaron un nuevo cuerpo extendido: las múltiples capas se transformaron. Leppe dio lugar a otro espacio en su cuerpo al utilizar el transformismo, a modo de prótesis, para acceder a los recuerdos simbolizados en el cuerpo de su madre.

### ***El happening de las gallinas (1974)***

La primera experiencia de Leppe en el arte de acción fue precisamente el año en que se cometieron más atrocidades contra el cuerpo: 1974. La obra presentada en ese momento fue *El happening de las gallinas*, llamado en primera instancia *El día de mi madre*, y que fue presentada en un escenario casi teatral en la Galería Carmen Waugh, en Santiago (fig. 8).

El espacio escenográfico que albergó la acción estaba compuesto por gallinas fabricadas en serie en escayola (yeso), algunas dispuestas en el suelo y otras encima de plintos. También había huevos blancos repartidos por el piso y se escuchaba de fondo, en un bucle sin fin, la canción *El día de mi madre* de Ramón Aguilera. En una esquina de la sala se hallaba un antiguo ropero con las puertas abiertas, lleno de huevos blancos y con un violonchelo atado. Los cristales de las ventanas estaban cubiertos por plumas blancas. Leppe entró a la sala y se sentó en una silla. Puso alrededor de su cuello una corona fúnebre con cardos morados y hojas plateadas. La sala estaba repleta y el artista comenzó a tragar uno a uno los huevos cocidos, mientras los asistentes comenzaron a llevarse todo lo que pudieron<sup>149</sup>.



8. *El happening de las gallinas*, Carlos Leppe, 1974

---

<sup>149</sup> Véase: ALTAMIRANO, Carlos, *et. al* (ed.) *Cegado por el oro. Carlos Leppe*, AGDT& editores, Santiago de Chile, junio de 1998, 1.000 ejemplares, p.15.

En una lectura realizada algunos años después de la acción y publicada en el libro que reúne *La historia de la pintura en Chile*, Gaspar Galaz y Milán Ivelic interpretaron el trabajo de Leppe, y esta obra en particular, de la siguiente forma:

La muestra, aparentemente inconexa e incongruente, debido a la naturaleza tan diferente de los objetos expuestos, tenía sin embargo un sentido convergente y unitario: la polaridad entre la vida y la muerte expresada en el contrapunto gallinas y huevos (función de fecundidad) y la autopresentación del artista con la corona fúnebre (signo premonitorio de la muerte). Entre tanto, el público asistente se apoderaba de las gallinas en un acto que simulaba la apropiación y el consumo del ciclo vital<sup>150</sup>.

El análisis de Galaz e Ivelic hace referencia al sentido que podían tener las acciones de arte de Leppe y las direcciones que éstas tomarían luego: la renuncia a las categorías formales y la utilización de recursos considerados como extra-plásticos.

Es importante mencionar que, a partir de este trabajo, y tal y como señala la teórica Nelly Richard, Leppe se volvió un revisor constante de la historia. Profundizó en una línea de acción que Richard definió como “un programa sexuado de identidad”<sup>151</sup> mediante acciones en que utilizaba su propio cuerpo como motivo iconográfico. La autora, también evidencia que Leppe trabaja a partir de la idea de un cuerpo politizado.

De las múltiples lecturas que suelen hacerse de esta obra, hay una en particular que puede resultar molesta y un poco violenta, pero que no puedo dejar de considerar. Al pensar en el contexto político y en las gallinas en serie, caemos en la cuenta de que éstas debieron de ser hechas con bastante antelación. Al tener todas el mismo tamaño, se deduce que el molde que se utilizó para fabricarlas fue el mismo, y, según se comenta en uno de los catálogos, se trató de un molde de latón inglés para dulce de membrillo, con lo cual, dado el desabastecimiento existente en ese momento, no se dispondría de muchos. Estos detalles pueden hacernos pensar que Leppe planeó

---

<sup>150</sup> GALAZ, Gaspar, IVELIC, Milan, *La pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981*. Chile: Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, p. 357.

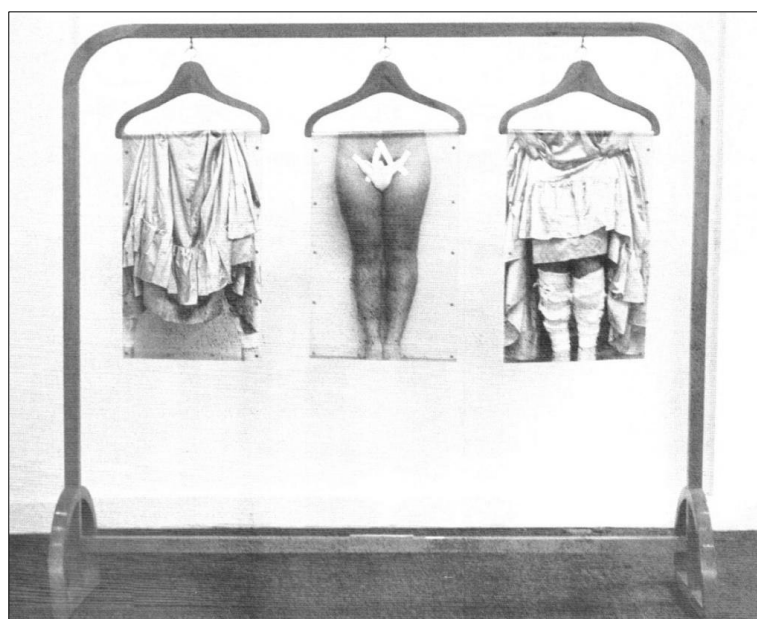
<sup>151</sup> RICHARD, Nelly, *Cuerpo correccional*. Chile: Francisco Zegers (ed.), 1980, p. 25.

su ejecución meditadamente mientras ocurrieron ciertos hechos de violencia contra el cuerpo: *La caravana de la muerte*, las acciones de tortura por parte de la DINA y el surgimiento de cuarteles de tortura a lo largo del país. Reflexionar sobre estos detalles, en aquel contexto, nos lleva a la lectura crítica de que las gallinas quizás representaban a parte de la sociedad (o a sus desertores entre las Fuerzas Armadas), que quedó inmóvil. El acto de tragar los huevos podría hablar también de la vida de los/as desaparecidos/as. Esto puede ser interpretado como la vida consumida, y Leppe podría incluso estar encarnando al dictador. La corona fúnebre puesta a modo de gargantilla en su cuello nos hablaría del poder que le conferían aquellos/as desaparecidos/as, la autoridad sobre la base del miedo. Los/as espectadores/as hicieron el resto: saquearon el lugar y se llevaron todo lo que pudieron.

Me parece importante señalar que a esta lectura se suman los conceptos heredados de Copello en los ensayos de *Pieza para Locos*. Lo biográfico (o la idea de una biografía común como territorio), la estética teatral y el reflejo de lo político, en una propuesta que actúa como una revisión social. Leppe se convirtió en un cuerpo completamente politizado debido al contexto dictatorial. En esta obra, se movió tímidamente desde lo travestido, dando pasos hacia la transfiguración y acercándose a lo que fue más tarde su tema de trabajo en profundidad, la filiación y la recuperación de la memoria. Inevitablemente, debido al contexto dictatorial, hubo una evidencia de las marcas sobre el cuerpo: los/as excluidos/as y los/as negados/as adquirieron visibilidad a través de la estética transformista encarnada por Leppe.

### ***El Perchero (1975)***

La obra *El Perchero* fue concebida originalmente como escultura y presentada en la *Galería Módulo y Forma*, en Santiago. Consistía en una estructura de madera que Leppe hizo fabricar semejando los percheros utilizados en las tiendas de vestuario, para enganchar tres colgadores de madera dispuestos uno junto al otro, frente al espectador/a, que sostenían fotografías del cuerpo de Leppe en distintas posturas: en la primera se le veía con el vestido condal con dos circunferencias recortadas a la altura del pecho, y sosteniéndolo con sus manos al tiempo que dejaba ver sus tobillos vendados, en la imagen central estaba desnudo, con su sexo vendado y las manos en alto; y en la tercera, con el vestido levantado a la altura de las rodillas vendadas y sólo una circunferencia recortada en el vestido que dejaba su pecho descubierto. Las tres imágenes colgaban dobladas por la mitad sujetas por la barra de la percha, tal como puede verse en la imagen (fig. 9).



9. *El perchero*, Carlos Leppe, 1975

El crítico de arte Justo Pastor Mellado, realiza una interesante lectura de esta pieza vinculándola con el contexto político, al referirse a la idea que despiertan las fotografías utilizadas, por su disposición. Mellado pone el énfasis en que las fotografías son a escala humana y están plegadas en medio, colgando de la barra donde habitualmente van los pantalones. Para Mellado, esta lectura afirma la ausencia de un tórax:

(...) la barra permite que la prenda cuelgue, pero doblada en su peso. Un elemento clave de esta disposición es que luego de efectuado el pliegue del papel, esta permite sostener y mantener, lo que se denomina la caída de la prenda. Pero al menos, en dos de estos papeles, lo que se reproduce no corresponde a una prenda, sino a la imagen del cuerpo del artista que porta un vestido de mujer, de procedencia teatral u operática<sup>152</sup>.

Mellado también hace lectura de los pliegues que tuvo originalmente *El Perchero*. Señala que la fotografía central resalta la imagen del artista desnudo que exhibe su tapadura de sexo mediante vendas y tela adhesiva. Añade que “junto a los pliegues del vestido Leppe ponía a competir dos regímenes de tela: una, extensa, que permite fabricar una prenda; otra, intensa, que remite a la confección de elementos de curación”<sup>153</sup>. Como es posible ver en la imagen de la derecha, las vendas y la tela adhesiva cubrían las piernas, que se perciben porque Leppe levanta el vestido y deja sus manos fijas a la altura de la cintura. Mellado también advierte que las manos son los únicos miembros visibles y que están cerca de la barra del colgador: “Es la única instancia gráfica en que algo sostiene algo. En cada colgador, los papeles que cuelgan no son sostenidos, agarrados, por nada. Simplemente cuelgan de la zona de pliegue. Y lo que las manos agarran en la tercera imagen son los pliegues del vestido: desde un pliegue a otro pliegue”<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> MELLADO, Justo, “Eugenio Dittborn, La coyuntura de 1976-1977”.  
<<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=212>>  
Consultado el 20 de enero de 2014.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

En efecto, lo exhibido para Mellado son las piernas vendadas. El cuerpo no podía estar seguro en sus desplazamientos, dice. Pero, al parecer, tampoco estaba seguro en la exhibición de su identidad sexual, ya que la elude. Al acabar su análisis, Mellado añade: “De este modo, Carlos Leppe resulta ser uno de los primeros, si no el primer artista que opera en el espacio plástico trabajando la materialidad del cuerpo fotográfico, incorporando la representación de su propia imagen, travestida. Teniendo claro que el acto de posar consolida el primer travestimiento de la representación”<sup>155</sup>. De esta última afirmación, difiero claramente considerando los antecedentes que he expuesto respecto de la obra de Copello, el travestismo que dejó y los apuntes que heredó Leppe.

Sin embargo, Mellado propone una lectura trascendente: en 1975, las fotografías de Leppe significaron además otra cosa. A dos años del Golpe militar, éste fue uno de los peores momentos por los que atravesó el cuerpo, con las torturas y desapariciones. Desde mediados de la década de los sesenta, debido a la presencia de refugiados políticos brasileños en Chile, se conocieron algunas de las torturas practicadas en Brasil a los detenidos por su dictadura. Una particularmente terrible fue *pau de arara*, consistente en colgar de una barra de madera, sostenida por caballetes, a los/as individuos plegados con la manos atadas por delante. A este respecto Mellado comenta: “Para hacer más dolorosa la situación, los brazos rodeaban las piernas, de modo que las rodillas quedaban a la altura del mentón, las manos tocando los tobillos; acto seguido, los sujetos eran colgados haciendo pasar la barra por el hueco que quedaba entre la flexión interna de las piernas y los brazos. Para cualquier sujeto relativamente informado en esos años, en una obra como *El Perchero* hay una mención más que evidente a la tortura”<sup>156</sup>. Para Mellado, *El perchero* se comportó como un dispositivo de tortura, ya que en él se colgó siempre un sustituto del cuerpo y de la cabeza<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> *Ibidem*.



### ***Zona de conflicto: otra(s) lectura(s) para El Perchero***

Tal como comenté en el epígrafe dedicado a Francisco Copello, *El Perchero* surgió después de haber recibido Leppe, casi como una herencia, el vestido de la condesa *Louise de Broglie*, cuya reproducción ordenó Copello. Por una cuestión de tamaño, probablemente Leppe, al intentar usarlo, transformó su cuerpo en un perchero del traje original hecho a la medida de Copello.

Como señalé anteriormente, el encuentro entre Leppe y Copello en los ensayos de *Pieza para Locos* fue más decisivo de lo que se podría pensar a simple vista y mucho más revelador de lo que la historiografía del arte de/en Chile se empeña en comentar. Leppe comenzó en el arte de acción con las pautas de Copello, pero lo sobrepasó al reventar (literal y metafóricamente) ese transformismo aprendido y llevarlo a ser una prótesis de la memoria que desveló poco a poco en sus siguientes obras. A este respecto, Copello señala: “Aquel vestido caro y elegante, ocasionó tantos desvelos a la crítica de arte Nelly Richard, quien en su obra *Cuerpo Correccional*, añade fotos del artista Carlos Leppe en un mimodrama destructivo, usando el vestido condal que le regalé, rasgado y reventado por su corpulenta obesidad”<sup>158</sup>. Y añade: “La crítica extasiada escribe: sobre un vestuario normalmente incongruente –porque femenino y teatral– te estatuye la imagen en trance del travestí (...) El vestuario te promueve actor, intérprete en la escena del Disfraz o de la Mascarada, mediante un argumento teatral...”<sup>159</sup>.

La metáfora es clara. Las pautas entregadas por Copello fueron seguidas y asimiladas por Leppe, que abiertamente las trabajó, pero también, hay que añadir, superó. Ante la imposibilidad de entrar en un vestido de talla menor a causa de su corpulencia, Leppe supo utilizar a su favor este inconveniente: reventó la imagen, generó nuevos cortes y al mismo tiempo, usó esta herencia como una prótesis, como

---

<sup>158</sup> COPELLO, Francisco, *Fotografía de Performance. Análisis autobiográfico de mis performances*. Chile: Ocho Libro Editores, 2002, p. 63.

<sup>159</sup> *Op. Cit.*, pp. 63-64.

Para conocer el contexto en el cual fue escrita, véase: RICHARD, Nelly, *Cuerpo correccional*, Francisco Zegers (ed.), Chile, 1980, p. 43.

un añadido a su cuerpo, como puede apreciarse en la imagen señalada anteriormente (Fig. 9).

Dentro de las otras lecturas que pueden hacerse de *El perchero*, es posible considerar a un cuerpo que pudo haber sufrido cicatrices provocadas por sí mismo/a (podría haber sido víctima a la vez que su propio verdugo). Las vendas señalan aparentes heridas que podrían hablarnos de una mutilación de lo masculino. O al contrario, dada su ambigüedad, podría tratarse de la falta de miembros en el cuerpo de una mujer.

Teniendo en cuenta la época, sería coherente pensar también que Leppe exhibió en su cuerpo un momento de exclusión y de ruptura de los modelos impuestos por la dictadura, donde reflejó la identidad cuestionada y travestida mediante las poses en las que se retrató. Si consideramos además que la dictadura pretendió crear un cuerpo sin fisuras y homogéneo, donde nada escapara a su control y que para conseguirlo se valió de los roles de género impuestos, *El perchero* nos remite precisamente a aquellos cuerpos negados que no siguieron estos modelos. Ya no por una cuestión solamente teórica ni militante de otras fuerzas políticas, sino por una de visualidad: lucir o ser diferente también fue motivo de afrenta y persecución militar. Precisamente, desde esa negación, se comenzó a construir una identidad definida por la dictadura como perdida, porque respondió con sus diferencias y reaccionó frente a lo impuesto con armas visuales. *El perchero* puede simbolizar esa lucha, la afrenta militar al cuerpo disonante.

Recordemos que la homosexualidad y el travestismo fueron parte de las respuestas que socializaron las marcas físicas y psicológicas que dejó la dictadura en el cuerpo social. En gran medida creo que ello se debió, tal como propone la filósofa Cecilia Sánchez, al rígido modelo de masculinidad encarnado por el militar prototipo que fue obligado a castigar a quienes contradecían la construcción disciplinada del cuerpo militar<sup>160</sup>. Desde estas perspectivas, *El perchero* representa distintas

---

<sup>160</sup> Véase: SÁNCHEZ, Cecilia, *Escenas del cuerpo escindido: ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Santiago de Chile: Universidad Arcis-Editorial Cuarto Propio, 2005, p. 84.

posibilidades para pensar el cuerpo como un territorio común donde las microhistorias confluyeran.

Si consideramos además el momento previo a la toma de la fotografía, es decir, la acción, se evidencia el peso que tenía para él su sexo. La falta de senos es posible leerla como una mutilación que pudo haber sido producto de la tortura. Leppe marcó determinadas partes de su cuerpo con vendajes, subrayándolos con un vestuario con características teatrales. Al conocer este detalle, vemos que Leppe dejó su máscara: ¿De quién se trataba?, ¿Era él el perchero que sostenía las vestiduras de otro?, ¿Estaba sosteniendo acaso las vestiduras de Copello?, ¿Podría también interpretarse como un combatiente que venía de vuelta y que fue captado por el lente de la cámara para suspender aquel momento, donde el relato que éste contara fuera el definitivo?

### ***Prueba de artista (1978)***

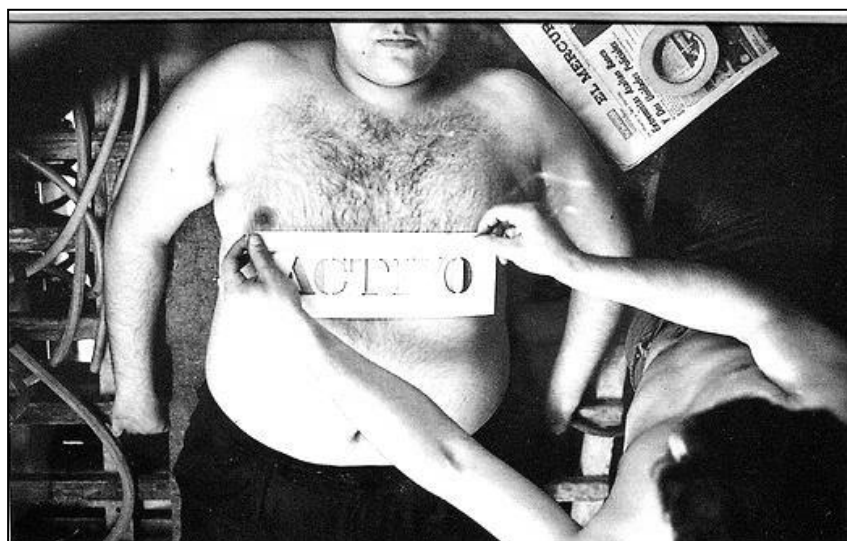
En *Prueba de artista*, Leppe contó con la colaboración del escritor Marcelo Mellado. Nuevamente el testimonio y la memoria constituyen el centro. En términos visuales, este trabajo se realizó en el patio de las piedras litográficas del Taller de Artes Visuales (TAV) y se aludía a la técnica del grabado utilizando el cuerpo como matriz y receptor de la palabra impresa. Entre los objetos del patio, había un signo más y un menos construido con tubos de neón, una mesa de madera donde se manipulaban las piedras litográficas y una escalera que conducía hasta una televisión cubierta con un paño blanco, que dejaba ver levemente la programación del Canal Nacional. Al otro lado había un montón de periódicos, tinta, rodillos y una plantilla con la palabra ACTIVO.

Leppe y Mellado estuvieron en silencio frente a los espectadores, se quitaron las camisas blancas que llevaban y cruzaron sus brazos por detrás durante unos minutos. Leppe se tumbó sobre la mesa para piedras litográficas y Mellado entintó en su pecho la plantilla con la palabra ACTIVO. Tras unos momentos, Leppe arrancó la matriz e imprimió la palabra ACTIVO, que quedó de manera invertida, grabada en el pecho de Mellado mediante un abrazo.

Terminada la primera copia, se realizó la inversión. Mellado hizo de matriz y Leppe de soporte, repitiendo la misma operación anterior en un juego de desplazamientos, donde se evidenciaba la afectividad y el roce corporal.

Metafóricamente, ambos receptores del grabado se convirtieron en portadores de los cuerpos que ya no estaban y les volvía visibles a través de la sucesión de cuerpos que se encarnaban en quien ejecutaba las acciones y en quien las recibía alternativamente.

Pero, además de esta primera lectura asociada al grabado, está el sentido biográfico de esta obra, pues Leppe dejó entrever sutilmente su orientación sexual al trabajar una palabra (y un concepto) utilizado dentro del lenguaje homosexual para definir roles: ACTIVO. El sentido de este concepto entre dos varones es evidente: en la terminología homosexual, la palabra “activo” es utilizada para definir quién de los dos penetra y por consecuencia “pasivo” corresponde a quien es penetrado. ACTIVO fue estampada en el pecho de ambos a modo de una matriz de grabado, como podemos ver en la fotografía de Carlos Altamirano, (fig. 10).



10. *Prueba de Artista*, Carlos Leppe y Marcelo Mellado, 1978

En la imagen, la palabra ACTIVO es grabada en sus cuerpos como si se tratase de piezas en blanco, al tiempo que absorben la palabra en sí: una copia. Con esta obra, Leppe abrió un espacio de visibilidad a los/as negados/as por el cuerpo militar. Evidenció nuevamente los cuerpos disonantes que la dictadura eliminó a través de planes como la *Operación Cóndor*, así como a través de subterfugios informativos de los cuales muchas veces se valió para cometer sus crímenes contra el cuerpo.

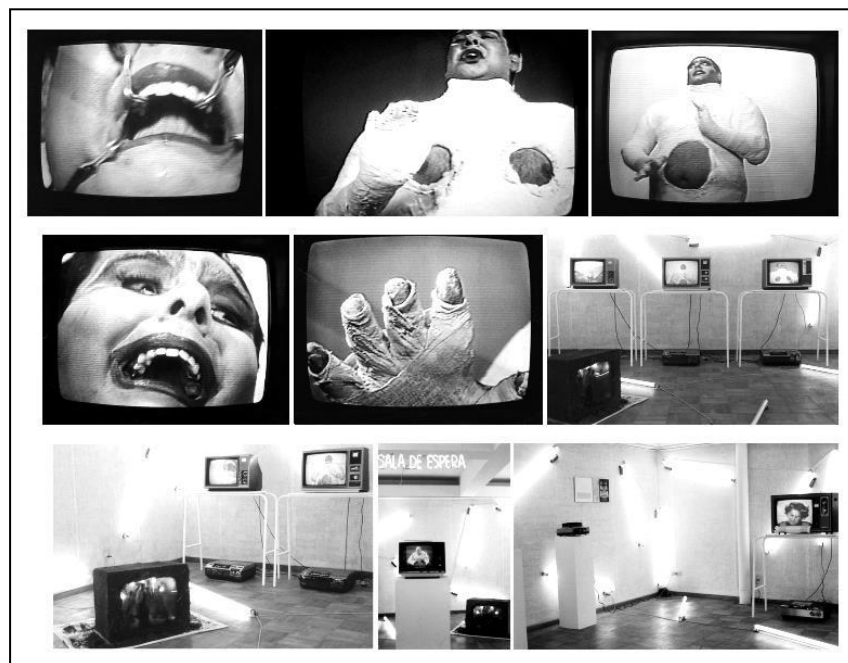
## **La pulsión de la madre: Sala de Espera y El día que me quieras...**

### ***Sala de espera (1979)***

*Sala de espera* fue realizada en la Galería Sur de Santiago. Para comentar en profundidad esta obra, será necesario dividirla en tres partes: preparación, acción e instalación que contuvo la propuesta. En su preparación, Leppe fue maquillado por Juan Cruz (un maquillador de ópera) y enyesado —escayolado— en la sección de Traumatología del hospital El Salvador de Santiago, de tres formas distintas para simular tres acciones: llamado, rechazo e indiferencia. Para conseguirlo, en la primera pose (*el llamado*) Leppe dejó dos orificios en el torso escayolado que mostraban sus pechos (un leve guiño a *El Perchero*). En la segunda pose (*el rechazo*), el cuerpo tenía sobre su sexo un triángulo que impedía verlo. En la tercera (*la indiferencia*), su estómago simulaba el volumen de un embarazo. Luego de ser escayolado, Leppe fue trasladado a la parcela de Nelly Richard en el barrio santiaguino de la Florida, al taller que ésta le había cedido en su casa.

Al día siguiente, se grabó la acción. En esta propuesta, a diferencia de las anteriores, Leppe renunció a la presentación directa de su cuerpo para realizar una grabación en vídeo en el *Estudio Teknos*. Allí estaba su madre, Catalina Arroyo, quien participó de las grabaciones haciendo confesiones acerca de ella y su hijo, mientras Leppe estaba escayolado y controlando todo desde un camión fuera del estudio.

Después de un largo trabajo con las cintas grabadas con Catalina, se realizó el montaje de la instalación *Sala de Espera* en la Galería Sur. El espacio fue intervenido de la siguiente forma: en un lado de la sala y sobre tres mesas de hospital se ubicaron tres monitores donde Leppe cantaba a todo volumen tres óperas distintas que lo mostraban escayolado y con el rostro maquillado (vídeos titulados *Las cantatrices*). En cada uno de los monitores se recortaban tres fondos de colores rojo, azul y blanco. De manera aleatoria en la sala, había también algunos tubos de neón y un televisor sintonizado en un canal comercial. En el quinto televisor, aparecía Leppe con un fórceps en la boca, según puede apreciarse en las imágenes (fig. 11).



11. *Sala de Espera*, Carlos Leppe, 1979

En el muro de enfrente estaba el sexto televisor sobre una mesa de hospital y se podía ver a Catalina Arroyo con el pecho vendado y comentando el nacimiento de Leppe. Cerca de ella, un monitor fabricado en barro tenía dentro la imagen de la Virgen del Carmen, además de algunas fotos de la niñez del artista junto a su madre y otros objetos de su infancia. La grabación de Catalina decía:

Él nació un 9 de octubre de 1952, diez para las siete de la mañana. Él, pudo no haber nacido. Ni sé cómo nació. El médico quería que yo tuviera un parto normal porque pensó otra cosa, él creyó que tenía más vida de matrimonio. Total no tuve ninguna dilatación y sufrí lo indecible. Ya estaba perdiendo sangre y él no nacía. Si yo hubiera sabido todo lo que iba a sufrir no me hubiera casado por ningún motivo. Pero yo quiero lo único. Me comía todo el calcio. Se me iban cayendo los dientes de a uno. Total lo mío, aparte del cariño que le tengo, lo llevo a mirar como un accidente biológico no más. Toda la sangre que tenía en el cuerpo la perdí dos veces. Nación con fórceps, horrible, un cuerpecito inmensamente grande (...)<sup>161</sup>.

De las múltiples lecturas que es posible hacer a los elementos que componen esta obra, hay una que particularmente me intriga y es la necesidad de incluir a su madre, de intentar retenerla y llamarla constantemente. Creo que puede ser esa la clave de su obra, la búsqueda de la filiación y de transfigurarse en ella para acceder a aquella fracción de su historia, ya que no contaba con fotografías de su niñez. La madre era su referente de identidad familiar, significaba además la fuente de organización y de orden, otorgada por el cuerpo procreador.

La lectura cruzada que se desprende al conocer el detalle de que Leppe asistió al hospital para escayolarse antes de comenzar la acción, tiene que ver con dos verbos importantes que surgen al evocar la imagen de la madre: contener y retener. Los nueve meses dentro de ella y la necesidad de la madre de retener a su hijo durante la vida, la de otorgarle la vida para vivirla con él. Leppe nació con fórceps, según señala Catalina, con lo cual la idea de utilizarlos en su propia boca mientras cantaba podría deberse a la necesidad de sacar la palabra a la fuerza, de acceder al lenguaje (cantado), al poder de nombrar y de escribir su historia.

Aquí creo importante hacer un alto y volver a señalar que, si Leppe trabajó siempre sumando su revisión de la historia y su propia biografía, lo testimonial de su experiencia personal es también una clave para reflexionar sobre la historia del

---

<sup>161</sup> Palabras de Catalina Arroyo, reproducida en uno de los televisores. Véase: GALAZ, Gaspar, IVELIC, "La Transgresión de los límites", en *Chile Arte Actual*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, p. 202.

territorio. Al revisar las palabras dichas por su madre para referirse a su nacimiento (“él nació un 9 de octubre de 1952, diez para las siete de la mañana. Él, pudo no haber nacido”)<sup>162</sup>, Leppe mezcla su biografía con el contexto político: los cuerpos, la borradura y la inmovilidad del cuerpo pero también de la historia. Hay un dato especial que me hace reafirmar esta lectura acerca de su biografía, la relación con su madre y el cruce histórico-político. Carlos Leppe en su infancia no tuvo álbum familiar, ni recuerdos a los que pudiera acceder para reconstruir su propia historia. Catalina escribió, un año antes de esta obra, un texto dirigido a algún lector que en ocasiones parecía ser su propio hijo:

Infancia feliz, infancia maravillosa; momentos inolvidables que pasé con mi hijo en aquellos años, que no volverán. Formábamos una pareja.

Naciste justo en primavera, en el período de las flores; de la esperanza, en que la naturaleza revive y proyecta la alegría de vivir días mejores.

Quise perpetuar esos momentos en fotografías para recordar aquéllos años que disfrutamos juntos; a tantas lindas fotografías que ya no se encuentran en nuestro poder.

No tenemos álbum.

Esas fotografías que formaron parte de esos años más felices; perdidos en la noche del tiempo; fueron arrancados violentamente de mi casa por el padre de mi hijo.

Hoy los añoro y quisiera que en la curva descendiente de mi vida; me sirvieran como remanso.

El se las llevó y me dejó sin ti<sup>163</sup>.

La periodista y crítica de arte Rita Ferrer reproduce estas palabras en un libro catálogo sobre Carlos Leppe, donde comenta el momento en que Leppe le pidió a su madre escribirlas. Fue en 1978 (un año antes de *Sala de Espera*) para responder a una pregunta formulada por el artista Eugenio Dittborn: ¿Qué es una fotografía? Este

---

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> ARROYO, Catalina, madre de Carlos Leppe. En: FERRER, Rita, “El mundano, el casero, el salvaje”, en: ALTAMIRANO, Carlos, *et. al* (ed.) *Cegado por el oro. Carlos Leppe*, AGDT& editores, Santiago de Chile, junio de 1998, 1.000 ejemplares, p. 56.



episodio señala el primer antecedente de la historia de Leppe con los álbumes fotográficos. Para la ocasión y a modo de respuesta al encargo, el artista pidió a su madre una plana manuscrita refiriéndose a ello.

Lo paradójico, y la lectura estético-política de este suceso en la obra de Leppe, es que se puede afirmar que sin fotografía no había memoria porque no había registro. Se carecía de la evidencia de que lo que se contaba era real. Ocurrió esto también cuando se habló de sus acciones, donde se necesitaba de algún resguardo, de alguna prueba. Por otro lado, Leppe propuso la idea de que el testimonio adquiría credibilidad a través de la imagen, del registro fotográfico.

Curiosamente, mientras Catalina escribía este texto para Leppe, ocurría un suceso que cambiaría el curso de la historia en Chile: se hizo la primera fotografía de denuncia de los crímenes de la dictadura. Luis Navarro viajó hasta los Hornos de Lonquén y retrató los cuerpos de quince víctimas de la dictadura que habían sido enterrados vivos en las minas de cal. Eran cuerpos que hasta ese momento estaban oficialmente desaparecidos/as y que fueron hallados de manera accidental por lugareños. Hasta ese momento no existían pruebas fehacientes de la tortura. Este hecho hizo que la fotografía fuera considerada como testimonio de la barbarie contra el cuerpo, pero también que fuera vista como arma de denuncia contra el opresor. De esta forma, la fotografía se constituyó como un importante trabajo de memoria visual para el territorio y, sobre todo, para las familias de los primeros detenidos/as desaparecidos/as que tendrían, a partir de aquel momento, un testimonio de carácter oficial de sus desapariciones.

El manuscrito de Catalina hace público también que la falta de esa memoria visual, de ese álbum perdido, se debe a que fue sustraída violentamente por el padre de Leppe. Esta vez, el recuerdo fue sustraído a la inversa: se contó con él hasta su desaparición a manos de un padre que buscó llevarse la historia de su hijo, de la madre y de los recuerdos en común de ambos. El padre pretendió, en un arranque de falso poderío, confiscar la memoria familiar, llevarse su historia, tal como hacían los militares en los allanamientos. La llevó consigo posiblemente para hacerla desaparecer, en un castigo impuesto (probablemente) a la madre que tuvo efectos en su hijo. Leppe, a

partir de la ausencia de fotografías de su infancia, construyó sus propios recuerdos a través del cuerpo de su madre: se transfiguró en ella buscando retener los recuerdos y acceder a esa historia.

Un último detalle me hace pensar en la necesidad de Leppe de transfigurarse en su madre para acceder a los recuerdos: “Cuenta Carlos que de niño (con)venció a otro para que trajese las fotografías de su álbum de familia al colegio: Leppe nunca devolvió las fotografías que dicho compañero seducido acarreó en su marsupial bolsón. Lo hizo suyo, recurriendo nuevamente al robo (...)”<sup>164</sup>.

### ***El día que me quieras... (1981)***

La última pieza de arte de acción a revisar de Carlos Leppe, es su obra *El día que me quieras*, realizada en el año 1981 en la Galería Sur, en Santiago. Esta acción, al igual que *Sala de Espera*, consistió en dos etapas. La primera, fue la realización de un vídeo, y la segunda, una acción en medio de la instalación que contenía el vídeo anterior.

En la primera etapa, correspondiente a la grabación del vídeo, se aprecia el interior de una casa de estética neoclásica, atiborrada de objetos y con los muebles cubiertos de plásticos transparentes. La grabación mostraba a Leppe maquillado y tumbado en la cocina, con la puerta del horno abierta. Sobre su pecho tenía escrito con un lápiz de ojos la frase “el día que me quieras”, aludiendo al título de un antiguo tango cantado por Carlos Gardel.

Al igual que en su trabajo anterior, este vídeo contenía una mezcla de programaciones de televisión con imágenes de objetos de la vivienda. El sonido de fondo era el tango de Gardel. Leppe parecía reconstruir en el vídeo una secuencia cinematográfica que daba cuenta de un crimen: el cuerpo inmóvil en el suelo de la cocina, tal como puede verse en la imagen (fig.12).

---

<sup>164</sup> FERRER, Rita, *Op. cit.*, p. 57.



12. *El día que me quieras*, Carlos Leppe, 1981

La segunda parte correspondió a la acción realizada en la Galería Sur. En la sala se encontraban los siguientes elementos: una mesa y sobre ella, una palangana llena de agua con cenizas y restos de cabellos humanos, algunos paños de algodón blanco, una jarra, dos espejos de plástico, un peine, un frasco de gomina (gel), un tocadiscos, una grabadora y un monitor donde se reproducía la imagen de Catalina Arroyo en silencio y con la mirada perdida. En otro monitor dispuesto hacia el público, se reproducía la filmación del vídeo grabado con el tango de Gardel. Detrás de la mesa había un telón blanco con la proyección de una fotografía donde podía verse la imagen de Catalina junto a Leppe de niño, sentados en el parque. La única fotografía real de su álbum fotográfico (fig. 13).

La iluminación de la sala hacía que la imagen proyectada fuese difusa y deslavada. Nuevamente citaba el olvido, ya que la falta de imágenes hablaba de un recuerdo y su pérdida.

Leppe entra en la sala y enciende los dos monitores de televisión donde se reproduce el vídeo grabado anteriormente. La imagen de su madre se proyectaba hacia él y da la espalda al público. Leppe se peina y a arregla, buscando obtener un

parecido a Carlos Gardel. Una vez que lo encuentra, queda en una pose congelada para los asistentes, a modo de una cita silenciosa a las transposiciones de Francisco Copello. Luego enciende el tocadiscos con la música de Gardel, que cantaba al unísono con la voz de Catalina grabada en el vídeo. Leppe cierra el triángulo visual uniéndose a capela a la canción, mientras toma y acuna en sus brazos el monitor que contenía la grabación de su madre, que deja de cantar. Se pasea con ella en brazos entre el público hasta llegar a un rincón donde logra acallarla como si la hiciera dormir, al mismo tiempo que él deja de cantar.



13. *El día que me quieras*. Carlos Leppe, 1981  
Imagen proyectada en la acción

Con esta acción me surgen las siguientes dudas: ¿Se trataría de un crimen hacia un travesti como se suele sugerir o correspondería a una reflexión a partir de los recuerdos usurpados con violencia por el padre de Leppe? ¿Son acaso las reflexiones hacia un padre que castigó a ambos —madre e hijo— robándoles sus memorias, su historia? ¿No sería acaso una muestra de cómo Leppe retrata ese momento de su infancia en el que se da cuenta de que no tiene en su poder su historia? ¿Por qué sino es proyectada aquella única fotografía —real— que tiene con su madre? ¿Qué hace

necesario compartir esa imagen, poco nítida y borrosa, con los/as presentes en aquella sala? A partir de estas preguntas y al estudiar sus obras, encuentro especial sentido a las acciones de Leppe al examinar sus carencias. Todos sus excesos son realmente búsquedas, apropiaciones, sumas de historias, de recuerdos y por sobre todo, de cuerpos. Desde esta perspectiva, si Leppe caracterizó en su cuerpo una abundancia de (otros) cuerpos, al cargar y volverse visible a partir de su propia historia, de sus obras es posible decir que no se pueden entender sin la idea de la madre. Ella encarna los recuerdos para Leppe y la fijación que tiene con ella es la fijación respecto de la memoria personal, pero que también colinda con la biografía como territorio. Genera su transfiguración en ella. Leppe no se traviste, se transfigura en su madre para recuperar recuerdos y construir (su) historia.

Al releer el *Happening de las gallinas*, llamado en primera instancia *El día de mi madre* (1974), *Sala de Espera* (1979) o en *El día que me quieras* (1981), vemos que en todas estas se habla de la fecundidad y, por lo mismo, también de la muerte. En *Sala de Espera* y *El día que me quieras*, su madre habla directamente acerca del nacimiento de Leppe. El artista nuevamente retrata (o busca hacerlo) el comienzo de su historia y acaso la ficción que necesita para diseñar sus recuerdos, que se hacen presentes en la relación: ficción y filiación para contar una historia, en este caso, la suya.

La idea de utilizar el cuerpo como un soporte donde pensar otros cuerpos, se puede ver claramente en su obra. Debido al contexto, ésta propició un mayor acercamiento y seguimiento al arte de acción, que escapó sutilmente de la categoría de teatro, aunque en ocasiones se trabajó el espacio de manera muy escenográfica, planteando acciones desde la instalación<sup>165</sup>.

Al conocer estas acciones y el contexto en el que fueron realizadas, para otros/as artistas resultó necesario sumarse a las filas de la resistencia a la dictadura. Estas obras, así como las reflexiones que propusieron, dejaron como consecuencia la

---

<sup>165</sup> Para complementar, Véase: GALAZ, Gaspar, IVELIC, Milan, *La pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981*, Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, p. 357. Así como en: GALAZ, Gaspar, IVELIC, Milan, *Chile Arte Actual*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso-Universidad de Valparaíso, 1988, p. 191.

necesidad de hablar desde un *cuerpo político*, que demarcara lugares, situaciones y se posicionara respecto de la violencia contra el cuerpo social.

## **Transgredir los signos**

Por una cuestión de contexto, represivo y precario, surgió la necesidad de trabajar con el cuerpo en Chile a partir de la dictadura, en buena medida desde una extraña forma de hacer teatro. El referente inmediato de la época es Francisco Copello, pero sus anteriores influencias provienen de la literatura, de las acciones poéticas de Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn realizadas en la década de los cincuenta. Les siguió el grupo teatral Ictus en los años sesenta, con especial énfasis en la improvisación.

A finales de la década de los sesenta, se sumaron a estos elementos los planes del Gobierno de Frei y durante la década de los setenta, en el Gobierno de Allende, el fomento de la participación ciudadana a través del trabajo colectivo. A ello se añadió la democratización de la cultura en cuanto a creación colectiva, así como la efervescencia ideológica que influyó en el teatro de aficionados/as que proliferó en aquellos años.

Como resultado, también desde la derecha se realizaron acciones con sentido estético, como el famoso cacerolazo realizado por las esposas de algunos militares fuera de la casa del general Carlos Prats en 1973. Aquella vez, y a pocos días del Golpe, este colectivo se organizó para denunciar el desabastecimiento en una de las manifestaciones visuales más impactantes del momento.

Ya en dictadura, la precariedad lo invadía todo. Se despojó a la sociedad de todo cuanto había construido y ya no quedaba nada más que perder. De esta forma (re)surgió la necesidad de trabajar con el cuerpo. Menciono esto porque es importante entender que el arte de acción surge en Chile como una suma de estos hechos. En ello, los procesos históricos, políticos y socioculturales fueron los detonantes. Con estos elementos, no es extraño pensar que las soluciones estéticas y de improvisación en el

espacio público, surgieran desde el propio problema, por primera vez en la historia del país, al menos de forma políticamente consciente.

La resistencia cultural que se vivió a partir del punto cero se sumó a la marginalidad estética, social y política que ya existía antes de la dictadura. Recordemos que Francisco Copello fue marginado del área cultural socialista, lo cual se tradujo en que éste igualmente buscara las formas para presentar su trabajo corporal en Chile. Él mismo señala que Carlos Leppe fue a sus ensayos, que le dejó un cuaderno lleno de apuntes de futuras piezas corporales para desarrollar y que le regaló su vestido condal, con el que Leppe habría hecho *El Perchero* en 1975. Resultado: las propuestas híbridas igualmente se desarrollaron y se situaron entre literatura, pintura, escultura y por supuesto la acción, haciendo quizás una alegoría propia del mestizaje. En ocasiones, las primeras piezas presentadas fueron desarrolladas a través de una estética teatral, al ser éste un terreno que dio cobijo y seguridad (ahí se ubican los espacios escenográficos de Copello y las instalaciones de Leppe).

Al acabar la década de los setenta, surgió *La Escena de Avanzada*<sup>166</sup>, un término acuñado por Nelly Richard para congregar propuestas de trabajo colaborativo y avanzadas para la época. Este grupo artístico moldeó su trabajo como forma de protesta social que, aunque no haya suficientes referencias que lo indiquen, tomó algunos de los elementos utilizados por las manifestaciones populares en las calles. Estaba compuesto por diversos artistas: Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, Juan Dávila, Víctor Hugo Codocedo, Elías Adasme y el CADA (Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Raúl Zurita y Juan Castillo). Se organizaron como un grupo de voces críticas en el que participaron también filósofos y escritores como Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Patricio Marchant, Rodrigo Canovas y Pablo Oyarzún, entre otros/as.

A través de la *Avanzada*, surgieron artistas que fueron más allá del problema social del momento y pusieron énfasis en las problemáticas del cuerpo. Y casi sin

---

<sup>166</sup> Véase: RICHARD, Nelly, *Fracturas de la memoria, arte y pensamiento crítico*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2007, p. 14; así como más detalladamente a lo largo de: RICHARD, Nelly, *Márgenes e Instituciones, arte en Chile desde 1973*. Melbourne, Santiago de Chile: Art and Text, Francisco Zegers Ediciones, 1987.

pretenderlo, también lo hicieron respecto de la identidad sexual, para sumarse al camino abierto a principios de la década de los setenta por Francisco Copello. Realizaron obras cargadas de un contenido estético con un fuerte mensaje social de denuncia y protesta, elementos importantes de reconocer para realizar un estudio acerca de la proliferación de este tipo de trabajos en la esfera del arte, que le dotaron de matices que ayudan a explicar su profundidad y dan el marco social y político en el cual este se desarrolló.



## Capítulo 3

### Politizar y deconstruir el cuerpo

#### Acerca de lo visual, la memoria y otras obsesiones (estéticas)

Los militares se propusieron nada menos que cambiar la conciencia colectiva del país<sup>167</sup>.

La visualidad representó una de las tantas obsesiones de la dictadura. Blanquear las paredes y borrar las huellas marxistas fueron temas recurrentes en distintos Decretos y Leyes. Asimismo, se fomentó el compromiso con la estética militar a través de montajes en la prensa oficialista, en periódicos como *El Mercurio*, *La Nación* o *La Tercera*<sup>168</sup>. En una oportunidad, uno de ellos publicó: “Las autoridades de Gobierno han informado sobre su decisión de llevar a cabo un programa que restaure la imagen de limpieza y orden que en el pasado tuvo la capital de la República. Tal iniciativa no sólo debe recibir el apoyo de la población, sino que incentivar su voluntad de colaboración (...)”<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> HERNÁNDEZ, Paola, “Des/Memoria histórica y performance de identidad en La pequeña historia de Chile”, *Latin American Theatre Review*, Volume 40, Número 1, 2006, p. 5.

<sup>168</sup> Véase: MORENO, Sebastián (Dir.), Documental *La ciudad de los fotógrafos*, Producción Las Películas del Pez, 2006.

<sup>169</sup> ERRÁZURIZ, Luis Hernán, “Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”. *Latin American Research Review*, Vol. 44, Nº 2, 2009, p. 140.

De esta forma, la dictadura creó su propia estética en el espacio urbano que luego hizo extensiva al cuerpo: en las escuelas el cabello debía ir corto en los niños y sujeto en las niñas, sin flequillo ni adornos de ningún tipo<sup>170</sup>. Se ordenó también que los/as ciudadanos/as, nacionales o extranjeros/as, que no cumplieran con esto, no obtuvieran su carné de identidad o certificados varios.

Esta obsesión estética se centró especialmente en los murales, ya que representaban una alegoría de la identidad colectiva de la UP, por lo tanto, se ordenó taparlos con pintura gris. Sin embargo, su borradura no hizo más que subrayar el resurgimiento posterior que tuvieron debido a las intensas lluvias invernales. A este respecto, es posible establecer una relación con los cuerpos, ya que algunos de los/as desaparecidos/as salieron a la luz (también) de manera accidental en la misma época, con diferencia de algunos meses. En 1978 se encontraron accidentalmente los primeros cuerpos de víctimas de la dictadura que fueron documentados gracias al lente de Luis Navarro en los Hornos de Lonquén; y al año siguiente, en 1979, reapareció el primero de los murales borrados, a propósito de una tormenta que deslavó los muros.

### ***La fotografía como denuncia y registro***

Para profundizar en este análisis, será necesario detenernos en el caso Lonquén, que dará las pautas para entender el valor documental que adquirió la fotografía y que la hizo establecerse como una nueva forma de trabajo que se reflejó en el arte de acción.

En noviembre de 1978, algunos campesinos encontraron accidentalmente unos cuerpos en los Hornos de Cal de la localidad de Lonquén, ubicada a las afueras de Santiago. Inmediatamente avisaron al organismo de la iglesia católica que prestaba servicios a las víctimas de la dictadura, la Vicaría de la Solidaridad (1976-1992), en Santiago, donde el sacerdote Cristián Precht encabezó una comisión que verificó que

---

<sup>170</sup> Con anterioridad a la dictadura chilena, en 1970 el dictador de Paraguay Alfredo Stroessner ya había declarado la guerra al “pelo largo y la minifalda porque formaban parte de la estrategia comunista para subvertir el orden, la moral y las buenas costumbres”. Véase: ERRÁZURIZ, Luis Hernán, *Op. cit* p. 145.

se trataban de los primeros quince campesinos detenidos y torturados por carabineros de la Tenencia de Isla Maipo, el 7 de octubre de 1973, cuya identidad pudo ser corroborada varios años después por el Servicio Médico Legal. Este hecho fue el que retrató la primera fotografía de denuncia que se hizo en Chile durante la dictadura, y se la debemos al fotógrafo Luis Navarro<sup>171</sup>. Este documento se constituyó como un importante trabajo de memoria para el país, pero sobre todo para las familias de los primeros detenidos desaparecidos, que tuvieron un testimonio de carácter oficial para denunciar y exigir saber la verdad (fig. 14). Por primera vez se pusieron en evidencia las mentiras de la dictadura, se habló de los desaparecidos y se instaló una conciencia del horror en torno al período. Después de este registro, la Vicaría de la Solidaridad encargó a Luis Navarro reproducir todas las fotografías de identificación que llevaran los familiares al lugar en busca de apoyo. De esta forma, se construyó el *Archivo de Derechos Humanos de la Vicaría de la Solidaridad*, que hoy forma parte de la *Memoria Moral del Mundo*, a disposición oficial de la UNESCO desde el año 2003<sup>172</sup>. Estos documentos fueron utilizados por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) para exigir saber dónde estaban los cuerpos.

En ese momento, se había instalado además la costumbre de realizar altares con las fotografías de los/as desaparecidos/as en las casas de sus familias. Elena Maureira, cuyo caso queda recogido en el documental *La ciudad de los Fotógrafos*, mostró el suyo, compuesto por retratos al óleo de sus hijos desaparecidos en el caso Lonquén. Acerca del valor de la fotografía, Elena señala su importancia con estas palabras: “No tener una foto de la familia era como no formar parte de la historia de la humanidad”<sup>173</sup>. En el mismo documental, Gonzalo Leiva comenta la importancia de la fotografía desde un punto de vista histórico: “Es un intento de recuperación de la

---

<sup>171</sup> Véase: MORENO, Sebastián, *La ciudad de los Fotógrafos*, Producción de Las películas del Pez, Chile, 2006.

<sup>172</sup> LEIVA QUIJADA, Gonzalo, “Políticas de muerte y transfiguraciones en la reciente fotografía chilena (1976-2004)”. *Comunicación y medios, Revista del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile*, Nº 15, 2011, p. 114.  
<<http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/12086/12442>>  
Consultado el 19 de junio de 2012.

Así como en: LEIVA, Gonzalo, *Luis Navarro. La potencia de la memoria*. Chile: Colección Imaginarios del Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004, p. 16.

<sup>173</sup> Entrevista recogida en el Documental *La ciudad de los fotógrafos*, *Op. cit.*

función moral original que se adjudicaba a la fotografía en el siglo XIX. Diacrónicamente hablando, el poder convocado por la fotografía, que en un inicial momento, en 1842, con el primer estudio de daguerrotipo instalado en Chile pretendía mostrar la exactitud del retratado, pasará, un poco más de un siglo después a formar parte de una práctica de reconstitución de rostros de desaparecidos”<sup>174</sup>.



14. Luis Navarro - Vicaría de la Solidaridad de Chile, Hornos de Lonquén, 1978

Es importante señalar que para la AFDD presentarse en la vía pública, con las fotografías de identificación de sus familiares colgando a modo de escapularios, exponía públicamente la imposibilidad de contar con otras imágenes: o bien fueron sustraídas por los militares en los allanamientos o no contaban con un álbum familiar debido a la escasez de recursos económicos. Por ello además se generó una relación de dependencia entre activistas y fotógrafos/as. La fotografía formó parte de la demanda completándola, ya que el registro reconocía al cuerpo (evidenciaba el crimen) y retenía la acción.

---

<sup>174</sup> LEIVA, Gonzalo, *Luis Navarro. La potencia de la memoria, Op. cit.*, p. 15.

## Punto de inflexión: una mirada al CADA

Aún cuando ya se cuenta con extensas investigaciones en torno al Colectivo de Acciones de Arte (CADA), en esta tesis resulta pertinente mencionar las obras que realizaron, ya que con ellas abrieron nuevos debates sobre la práctica arte/política que fueron retomadas y ampliadas por los/as artistas que contempla este estudio. Por ello, señalaré los aspectos más relevantes de sus acciones, centrándome en las estrategias de disidencia que sentaron las bases para los siguientes trabajos en el arte de acción.

Estas obras serán presentadas en orden cronológico, para otorgar unidad a su propuesta, pero es importante dejar claro que entre cada una de ellas ocurrieron también otras acciones realizadas por otros/as artistas. Quiero destacar que en ningún caso realizaré una profundización exhaustiva de sus obras, ya que esta investigación se centra en los debates de arte de acción que reflexionaron respecto del género, pero en el caso de este colectivo, su importancia trasciende la temática central. Una vez hecha la presentación del CADA, me referiré al trabajo de Raúl Zurita, luego presentaré el de Lotty Rosenfeld y continuaré con el de Diamela Eltit, para recuperar la presentación cronológica de los/as artistas contemplados/as en esta tesis.

A modo de presentación, hay que señalar que el CADA fue un grupo interdisciplinar de artistas y escritores/as, compuesto por el poeta Raúl Zurita, la escritora Diamela Eltit, la artista visual Lotty Rosenfeld, el artista visual Juan Castillo y el sociólogo Fernando Balcells. Se conocieron en 1979, en medio de una exposición y homenaje de diferentes artistas chilenos a Goya, realizada en el Goethe Institute de Santiago, un lugar que tuvo especial relevancia junto al Instituto Chileno Francés en la lucha contra la dictadura. En la inauguración de la exposición, Raúl Zurita repartió un manifiesto poético titulado *¿Cuáles son los soportes?, ¿Cuál es la obra?, ¿Cuáles son los proyectos?*, con un correlato acerca de la represión y del terror. En medio de la exposición, Diamela Eltit y Raúl Zurita, en aquel entonces pareja, invitaron a Juan Castillo y a Lotty Rosenfeld a su casa en calle Lincoyán (Santiago) para reflexionar acerca de arte. Zurita recuerda que la misma noche de este encuentro nació la idea de trabajar juntos. Algunos días después, Rosenfeld y Castillo le presentaron al sociólogo Fernando Balcells. Se organizaron desde la primera reunión para realizar acciones y

abrir espacios dentro del discurso autoritario generando diversas respuestas por parte de la sociedad (desde la ira o la incompreensión, hasta el apoyo<sup>175</sup>).

A modo de antecedentes sociopolíticos, el CADA recibió la influencia del trabajo comunitario impulsado durante la revolución socialista, así como la concepción de que el/la artista era un agente social que tenía un rol fundamental en la transformación de la sociedad. A ello se sumó la influencia de las brigadas muralistas, como las Brigada Ramona Parra (BRP), Brigada Salvador Allende (BRISA), Brigada Laura Allende (BRILA) o Elmo Catalán (BEC), principalmente porque hicieron un trabajo no comercial y rompieron con el canon oficial del arte al ocupar el espacio urbano.

Desde el campo de la estética, recibieron también las influencias de Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn con sus primeros happenings. Pero con una diferencia importante: en dictadura no se les permitía ser festivos y tuvieron que evocar contextos y contenidos urgentes, como la precariedad, la carencia y los/as desaparecidos/as. Destaco las palabras con las que el CADA se refiere a sus obras: “No se la puede contemplar con tranquilidad, provoca polémica. No se la puede enjuiciar desde la brillantez exquisita de entendidos; no transita plácidamente desde la observación refinada de un salón acomodado”<sup>176</sup>.

### ***Para no morir de hambre en el arte (1979)***

Esta obra *Para no morir de hambre en el arte*<sup>177</sup> se compone de tres etapas. La primera se realizó el 3 de octubre de 1979 y consistió en repartir cien bolsas de leche en la Comuna de la Granja (Santiago), con la condición que las/os pobladores/as devolvieran los envases luego de consumirla, como se puede ver en la siguiente imagen (fig. 15). Para llegar hasta ellos/as, el CADA contactó a un grupo de artistas anónimo del Centro Cultural Malaquías Concha, quienes a su vez localizaron a los

---

<sup>175</sup> Véase: NEUSTADT, Robert, *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Chile: Cuadernos de análisis y debates culturales, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 13.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>177</sup> Tanto el título de la acción, como trabajar con la temática de la leche, provienen de la poesía temprana de Raúl Zurita. Véase: NEUSTADT, Robert, *CADA DÍA..., Op. cit.*, p. 27.

pobladores. Las bolsas de leche tenían impresa la leyenda “1/2 litro de leche”, para aludir a una de las 40 Medidas del Gobierno de Allende que garantizaba medio litro de leche diaria para cada niño/a, con lo cual reavivaban el idealismo inicial del Gobierno socialista. Estos envases vacíos, fueron entregados a algunos artistas para que los intervinieran como soporte de obra y les prometieron que serían exhibidos en la Galería Centro Imagen de Santiago.

La sub-lectura de esta primera etapa era la consigna política de volver a hablar acerca del medio litro de leche. Las bolsas que entregó el CADA ayudaban a reflexionar sobre esto y la carencia que existió a fines de la misma década.



15. *Para no morir de hambre en el arte*, CADA, 1979

La segunda etapa tuvo lugar el mismo día (3 de octubre de 1979), cuando la revista *Hoy* (Nº 115), de difusión masiva, les publicó un texto. Según señala Rosenfeld, el grupo quería que la página de la revista saliera completamente en blanco, sólo con la firma del CADA. El director de la revista les facilitó la página, pero con la condición que imprimieran algún contenido. El texto que apareció en la versión final refleja la conexión entre la acción de entregar la leche y el intento de imprimir una página en blanco:

imaginar esta página completamente blanca  
imaginar esta página blanca como la leche diaria a  
consumir  
imaginar CADA rincón de Chile privado del consumo  
diario de leche como páginas blancas para llenar<sup>178</sup>.

Según la lectura de Robert Neustadt, el texto de la revista *Hoy* es altamente poético, ya que funciona como una acumulación que agrega metáforas<sup>179</sup>. Leer la primera oración convoca a quien lee a imaginar la página sin texto, una página que fue imposible de conseguir porque no se permitió. Se trataba de una ausencia. Por tanto, evidenciaba la carencia existente.

La tercera etapa fue la emisión por altavoces en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas (español, chino, inglés, francés y ruso) del discurso titulado: "No es una aldea", leído frente al Centro de Estudios para América Latina (CEPAL), en el centro de Santiago, perteneciente a las Naciones Unidas:

No es una aldea el sitio desde donde hablamos (...) Despojados, hoy es el hambre, el dolor (...) El hambre y el terror conforman espacio (...) No es una aldea el sitio desde donde hablamos, no es sólo eso, sino un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir. Corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida... esa es la obra: la escultura a construir<sup>180</sup>.

*Para no morir de hambre en el arte* concluyó con una exposición en la Galería Centro Imagen entre el 15 y el 19 de octubre de 1979. En la muestra, se incluyeron las bolsas de leche intervenidas junto a otras bolsas llenas de leche que permanecieron en exposición hasta que se descompusieron; la página de la revista *Hoy* dentro de una caja de acrílico y la cinta con el audio del discurso "No es una aldea". Esta acción contó también con el apoyo de algunos/as artistas fuera de Chile que hicieron un gesto a la obra: en Bogotá, la poeta Cecilia Vicuña ató una cuerda a un vaso de leche y la

---

<sup>178</sup> Véase: NEUSTADT, Robert, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 25.

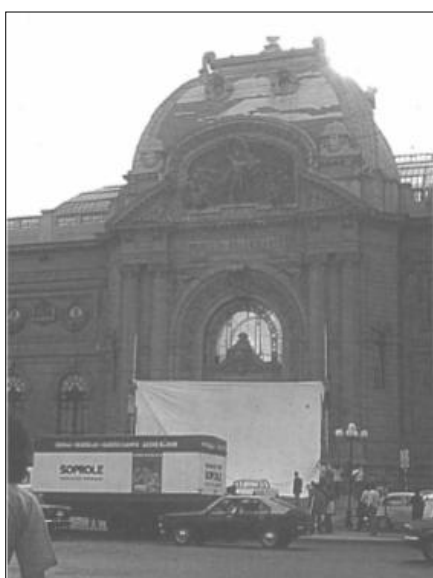
<sup>180</sup> *Ibidem*, pp. 26-27.



derramó; en Toronto, el artista Eugenio Téllez bebió un vaso de leche y leyó un texto frente al edificio del Ayuntamiento.

### ***Inversión de escena (1979)***

Es importante mencionar que *Inversión de escena* estaba interrelacionada con la obra anterior, *Para no morir de hambre en el arte*, y fue realizada algunos días después, el 17 de octubre de 1979. Para llevarla a cabo, se utilizaron ocho camiones de la lechera *Soprole*, que iniciaron un recorrido programado por la ciudad de Santiago y terminaron en fila frente al Museo Nacional de Bellas Artes. Al llegar, el CADA extendió un lienzo en la entrada del museo, como puede verse en la siguiente imagen (fig. 16). Todo fue grabado en vídeo.



16. *Inversión de Escena*, CADA, 1979

Para conseguir que los conductores de los camiones accedieran, otra vez se valieron de las metáforas. Cuenta Rosenfeld que les hablaron acerca de la “belleza de aquella imagen...” y ellos accedieron<sup>181</sup>. El gerente de la empresa Soprole, al enterarse de la grabación de estos vídeos, intentó comprarlos al grupo y, ante la negativa, hizo

---

<sup>181</sup> Detalles en: *Ibídem*, p. 31.

las gestiones para cambiar los logos de la empresa. Lo curioso es la reflexión que esto conlleva: al utilizar los camiones con la marca, se volvieron invisibles al control.

Según Rosenfeld, los componentes del CADA sabían que podrían extender el lienzo fuera del museo porque la directora, Nena Ossa, no estaba. Necesitaban subir la pancarta al lugar de la bandera: un general había muerto y estaba a media asta. Intentaron bajar lo que quedaba y dos guardias quisieron impedirse. Argumentaron que se debía a una cuestión de arte importantísima y que duraría sólo dos minutos. Se les permitió seguir adelante<sup>182</sup>.

Nelly Richard propone una lectura particular de esta acción, a raíz del lienzo como un acto de tres elementos: “Cuando el CADA tacha el frontis del museo... bloquea virtualmente la entrada, ejerce una doble censura a la institucionalidad artística. Censura su monumento, primero como Museo (alegoría de la tradición sacralizadora del arte pasado) y, segundo, como Museo chileno (símbolo del oficialismo cultural de la dictadura). Pero lo hace reclamando a la vez la calle como el verdadero museo en la que los trayectos cotidianos de los habitantes de la ciudad pasan a ser—por inversión de la mirada— la nueva obra de arte a contemplar”<sup>183</sup>.

Pero también hay otra lectura inmediata que es posible hacer con estos elementos. El CADA unió un centro productor de leche con un centro (productor) de arte. Ambos se comportaron como conservadores/contenedores de un bienpreciado en un territorio abatido por la violencia, con extremas carencias y donde la precariedad invadía todo. La clausura al museo invirtió la escena, tal como el título indicaba, y decía dónde poner el ojo. Fue un pronóstico de lo que vino sobre el cuerpo: la cultura travestida que se opuso a la imposición sobre los cuerpos. Pero significó también no aceptar la función legitimadora del museo bajo dictadura. El CADA utilizó la estrategia de dividir sus acciones a su favor y el texto completo se tenía que leer a distancia. Las partes se unieron y generaron el discurso desde la sociedad y no desde la institucionalidad.

---

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> Nelly Richard, en: NEUSTADT, Robert, *CADA DÍA...*, *Op. cit.*, p. 31.

### ***Ay Sudamérica! (1981)***

Lotty Rosenfeld envió una carta con fecha 18 de junio de 1981 a las Fuerzas Aéreas para pedir permiso de sobrevolar el cielo con el argumento de que se realizaría una obra de *Land Art*. Según el CADA, se trataba de un campo artístico que se ejercía sobre la ciudad, como en Europa, Japón y EEUU: “La obra es una escultura sobre el cielo de la ciudad”<sup>184</sup>, dijeron. La dirección de Aeronáutica dio permiso para volar a las avionetas; las Fuerzas Armadas, para fotografiar y filmar desde el cielo. Y las Municipalidades de cada comuna de Santiago, para lanzar los panfletos desde el aire como puede verse en la siguiente imagen (fig. 17). De pronto, alcaldes, secretarios comunales, pilotos, carabineros y la población, fueron cómplices de la acción. El 12 de julio de 1981, a media mañana, se lanzaron 400.000 volantes desde seis avionetas que volaban de forma militar sobre las comunas de Conchalí, Pudahuel, La Granja, La Florida y los faldeos de La Pirámide, en Santiago<sup>185</sup>.



17. Avionetas sobrevolando Santiago mientras realizaban la acción  
*¡Ay Sudamérica!*, CADA, 1981

---

<sup>184</sup> NEUSTADT, Robert, *CADA DÍA...*, *Op. cit.*, p.34.

<sup>185</sup> Véase la noticia de esta acción en: FOXLEY, Ana María, “Un maná artístico”, *Revista Hoy*, 22 al 28 de Julio de 1981, Santiago de Chile, pp. 45-46.

Los panfletos arrojados llevaban esta inscripción:

¡Ay Sudamérica!

Hoy nos proponemos para cada hombre un trabajo en la felicidad. Que por otra parte, es la única gran aspiración colectiva. Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista.

El trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido/la única exposición/la única obra que sobrevive.

Cuando usted camina atravesando estos lugares y mira el cielo y bajo las cumbres nevadas reconoce en este sitio el espacio de nuestras vidas:

el color piel morena, estatura y lengua, pensamiento<sup>186</sup>.

Diamela Eltit, en una entrevista en la revista *Hoy*, se refiere a la acción del siguiente modo: “La obra de arte aquí es el reconocimiento de la cotidianidad (...) frente a un espectador al que se le propone una reflexión, un despertar de su mente y su memoria (...)”. A esta aclaración, Lotty Rosenfeld agrega: “Es una chispa creativa en un medio rigidizado, normado”<sup>187</sup>. En la entrevista, la periodista Ana María Foxley indica que los miembros del CADA no pretenden que todo lo que hagan sea comprensible y fácil de inmediato, frente a lo cual el CADA señala que “lo que querían decir ya estaba formando parte de la institucionalidad, de lo aceptado socialmente (...) En el arte ya está todo hecho. Pero lo importante es la visión del mundo que conlleva cada obra, su sentido en relación al medio. Si fuera por la originalidad, después de la primera ampollita no se podría haber hecho nada más con la electricidad y después del primer desnudo de arte no se podría haber pintado ningún otro”<sup>188</sup>.

Desde esta perspectiva, es interesante observar cómo esta obra hizo un guiño a la necesidad de control por parte de la dictadura: las avionetas surcaron el cielo alineadas de forma militar por las comunas de Santiago. Pero el contenido de las

---

<sup>186</sup> *Ibídem*, p. 46.

<sup>187</sup> *Ibídem*.

<sup>188</sup> *Ibídem*.

papeletas hizo un llamado a la inversa: reconstituir la dignidad del sujeto que se había intentado arrebatar después del 11. Las avionetas fueron una cita de lo que fue el bombardeo a La Moneda, pero esta vez con otra composición política donde arrojaron un mensaje, un texto que tuvo que ser descifrado.

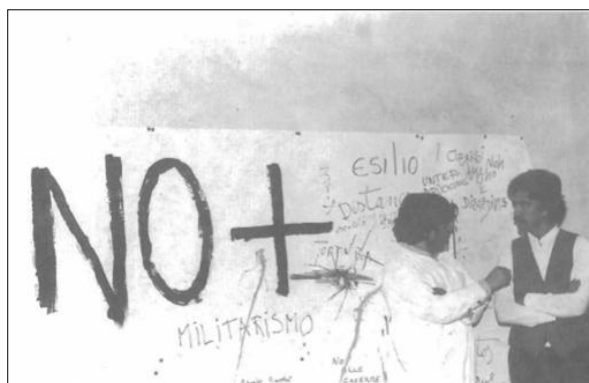
### ***No + (1983)***

Entre 1983 y 1985, los miembros del CADA junto a algunos/as de sus colaboradores/as salieron de noche a efectuar rayados en los muros con la frase “*NO +*”. Eligieron hacerlo porque invitaba a otros a completarla con distintos conceptos: *NO + violencia*, *NO + tortura*, *NO + armas*, *NO + desaparecidos*, *NO + censura*, formando una extensa red textual en la ciudad, como si fuese un cuaderno, al incorporar la participación activa de la sociedad disidente. Hay que recordar que, por aquella época, la fotografía fue prohibida y no aparecían imágenes en los periódicos ni en las revistas. El oficialismo las censuró en las publicaciones, como señala el dramaturgo Marco Antonio de la Parra: “Los espacios de las fotografías estaban en blanco (...) y sólo leíamos textos que describían acciones que quedaban para la imaginación”<sup>189</sup>. Lo interesante de la propuesta del CADA es que, al no haber firma, no había autoría (ni culpable). La obra perteneció entonces inmediatamente a la sociedad, porque fue también parte de su elaboración al completar la frase.

El rayado del CADA generó de una red textual que trascendió las fronteras, al igual que en la primera acción. De la misma forma, hizo un llamado a los/as artistas que estuviesen fuera de Chile para que utilizaran esta consigna en señal de apoyo, como puede verse en la siguiente imagen (fig. 18). Uno de sus miembros, Juan Castillo, mientras estuvo en Europa gestionó la escena del *NO +*, que coincidió con la toma del Museo Stedelijk de Ámsterdam. En EEUU, la Galería Inti organizó la muestra *No +. An action Performance Exhibit* el 11 de junio de 1984.

---

<sup>189</sup> NEUSTADT, Robert, *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Chile: Cuadernos de análisis y debates culturales, Editorial Cuarto Propio, 2001, p.18.



18. *No +*, CADA, 1984  
Eugenio Lona y Guillermo Núñez, París

Los muros representaron la posibilidad de ser leído/as y remover las barreras impuestas del silencio y el adoctrinamiento social. A este respecto, el semiólogo colombiano Armando Silva señala que la censura hizo que el acto de rayar se aceptara como *otra opinión*, subrayándola incluso<sup>190</sup>. Y, visto de este modo, los muros fueron un campo de batalla a través de textos subversivos y de fácil lectura que dejaron llegar el mensaje, construyendo una escena paralela de información frente al manejo de la prensa oficialista.

A través del NO+, la escritura anárquica propició las bases para romper los muros de la censura al convertirse en un soporte de indignación y crear una estética desarticulada al asalto de los muros disponibles. Estos rayados volvieron suyo el terreno público para poder informarse, abandonaron los colores políticos para asumir una postura desde la subversión.

En sus comienzos, la escritura de muros fue una práctica marginal, pero acabó asentada y compartida por el sector disidente de la sociedad. Tal como señala Juan Antonio Ramírez, “es importante reconocer que los grafitis son mensajes no institucionales emitidos de espaldas al poder económico, político o cultural. Frente a la riqueza y sofisticación que pueden hacer gala escritores y artistas oficiales, el graffitero sólo puede oponer una urgencia no profesional, su anhelo incontenible de

<sup>190</sup> SILVA, Armando, *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo, 1987, p. 16.

comunicación”<sup>191</sup>. La acción de rayar y correr corresponde a un asalto al poder y, por ello, significa un corte al poder fáctico, aunque al día siguiente estos murales fuesen rápidamente cubiertos de pintura. La transgresión a la norma era doble porque no se podía conocer la autoría a través de la caligrafía. Por medios de rápidos gestos gráficos, se interrumpía el orden. Y no había identificación posible, doblando la mano al estricto control de las calles y la detención por sospecha. La escritura de muros fue la llamada de atención escuchada por quienes pasaban por el lugar de cada pintada. Por ello resultó molesta a la dictadura, ya que el mensaje era potente, pero no había posibilidad de atribuir a nadie lo que se decía. La caligrafía subvirtió el concepto de propiedad privada y los muros cada vez tuvieron más practicantes que volvieron lo colectivo una práctica política.

El CADA y los/as escritores/as de muro transformaron sus textos de denuncia en un elemento de conexión social, pues hablaron de aquello que se silenciaba. Destruyeron el monopolio de la información que entregaban los militares. Lo colectivo estaba presente en cada consigna: alguien debía vigilar mientras otro/a ejecutaba, lo cual subraya la marginalidad de esta práctica y su anonimato, así como la resistencia a convertirse en un producto terminado.

Milán Ivelic, director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en el período postdictatorial (1993-2011), señala: “Cuando el grupo CADA plantea el *NO +*, y que está referido a la situación política concreta, el *NO + Pinochet*, *NO + gobierno autoritario*, ese trabajo, esa acción ha tenido una prolongación, se prolonga para el Plebiscito, el *No del Plebiscito*, que permite entonces el restablecimiento, poco tiempo después de las elecciones democráticas del país”<sup>192</sup>.

En 1990, *NO+* fue pintado fuera del Estadio Nacional en la ceremonia pública con la que se inició el Gobierno de Patricio Aylwin, lo cual deja entrever la sospecha social de que se mantuviera la estructura política diseñada por la dictadura.

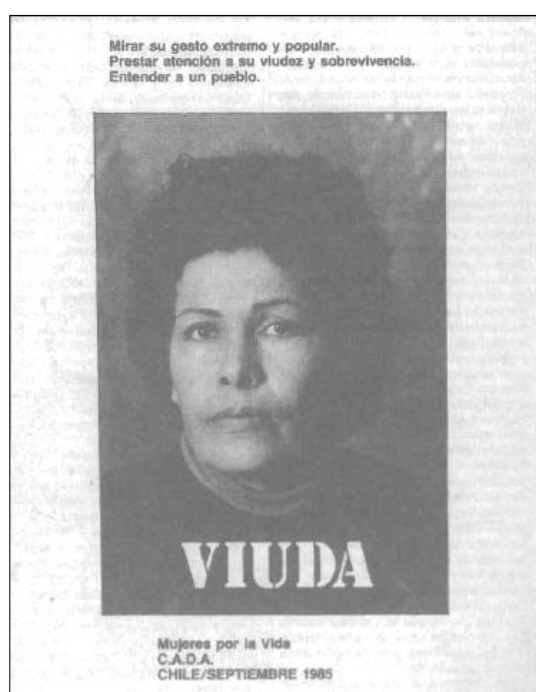
---

<sup>191</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid: La balsa de la Medusa 49, 1992, p. 198.

<sup>192</sup> NEUSTADT, Robert, *CADA DÍA...*, *Op. cit.*, p. 37.

## **Viuda (1985)**

*Viuda* fue la última acción en nombre del CADA, realizada entre Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y con la colaboración de Mujeres por la Vida, una agrupación formada en 1983 por mujeres de distintas orientaciones ideológicas, además de Gonzalo Muñoz y la fotógrafa Paz Errázuriz. Para este proyecto, el grupo insertó la imagen de una mujer en algunas revistas de oposición como *Apsi*, *Análisis*, *Cauce* y el periódico *La Época*. Completaron la intervención con la palabra “Viuda” en letras de plantilla (a modo de referencia al *stencil* usado en los rayados de muros), como puede apreciarse en la siguiente imagen (fig. 19).



19. *Viuda*, CADA, Inciso Revista Análisis, p. 18, Septiembre de 1985

La leyenda que acompañaba la imagen decía:

Mirar su gesto extremo y popular. Prestar atención a su viudez y sobrevivencia. Entender a un pueblo.

Mujeres por la Vida

CADA

Chile/septiembre de 1985



Esta obra tuvo gran impacto, debido a la búsqueda de los detenidos desaparecidos. Pero, al igual que los trabajos realizados por distintas agrupaciones de mujeres, ésta parcializaba las búsquedas y la espera, ya que generaba una lectura que se remitía sólo al sufrimiento por la desaparición de los varones, subrayando la no espera de las desaparecidas. En efecto, *Viuda* volvió invisibles las esperas de aquellas madres que perdieron a sus hijas, ya que el discurso común señalaba que cuando se reclamaba a los desaparecidos, las mujeres estaban incluidas en una extraña homologación, evidenciando el sometimiento que había desde la palabra al no nombrarlas. A este respecto, es de reconocer que las luchas feministas visibilizaban cuestiones alusivas a la violencia, pero lo cierto es que no demostraron un interés específico y sostenido en nombrar a las desaparecidas<sup>193</sup>.

### **Lectura(s) que se desprende(n)**

#### ***Escenas paralelas***

En Argentina hubo un movimiento similar al CADA en la década de los sesenta. Los investigadores Ana Longoni y Mariano Mestman han llamado a este grupo Itinerario del '68, ya que fue un colectivo de artistas argentinos/as que también reaccionó al golpe militar de su país en 1966. Longoni y Mestman señalan: "A mediados de la década, un número extendido de jóvenes artistas abandona la pintura de caballete y explora la construcción de objetos, ambientes, happenings, acciones de arte y diversas variantes conceptuales y crecientemente desmaterializadas"<sup>194</sup>. Añaden una reflexión respecto a Itinerario del '68, que dado el contexto sociopolítico de Chile a fines de la década del setenta, resulta aplicable al CADA:

---

<sup>193</sup> SÁNCHEZ, Cecilia, *Escenas del cuerpo escindido: ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Chile: Universidad Arcis y Editorial Cuarto Propio, 2005, p. 85.

<sup>194</sup> NEUSTADT, Robert, *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Chile: Cuadernos de análisis y debates culturales, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 25.

Por un lado se agudiza el enfrentamiento con el régimen militar. Pero la ruptura no es sólo política, es simultáneamente una ruptura artística. La carga utópica que impregna de sentido sus realizaciones conlleva no sólo una oposición al régimen de facto y al orden social establecido, sino también una rebelión contra los modos de producción y de circulación restringida al arte<sup>195</sup>.

Respecto a la ruptura a la que hacen mención Longoni y Mestman, en Chile Justo Pastor Mellado también propone un quiebre sobre la cuestión plástica. Mellado lo sitúa en 1977, básicamente de dos formas: de un lado la representación pictórica y de otra forma más arriesgada, la (re)presentación y el compromiso con lo político<sup>196</sup>. Ambas coordinadas reforman la mirada sobre el espacio controlado que había en la ciudad. Pero la segunda (el compromiso con lo político) se ve de forma mucho más explícita en la ocupación de ese espacio y las formas de llevarla a cabo, dos años después de lo que señala Mellado. El CADA escapó a la lectura militar al trabajar con las escenificaciones que el espacio proponía (la carga semántica) además de la que el cuerpo presentaba al desaparecerlo como individuo, al *desterritorializarlo*<sup>197</sup> como sujeto y volverlo un cuerpo politizado (social).

### ***Quiebres y cuestionamientos***

Considerando estos puntos, el quiebre sobre la cuestión plástica fue más tarde, concretamente entre 1979 y 1981. Principalmente debido a la evidencia de la tortura sobre el cuerpo retratada por la cámara de Luis Navarro en los Hornos de Lonquén, ya que ese fue el testimonio indiscutible de la tortura que hasta ese momento se negaba. A ello se sumó el no querer ver la violencia. Tal como afirma Raúl Zurita:

---

<sup>195</sup> Ibídem.

<sup>196</sup> Ver más en: MELLADO, Justo, "Ahora Chile", en: MELLADO, Justo, RICHARD, Nelly (eds.), *Cuadernos de/para el análisis*, Nº 1, diciembre de 1983, Santiago de Chile, 1983, p. 79.

<sup>197</sup> Para revisar la acepción del término original, conviene revisar: ZOURABICHVILI, François, *O Vocabulario de DELEUZE*. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004, pp. 22-24.

Detenerse a mirar largo rato a algo o a alguien podía ser sumamente peligroso. Siempre había un terror colectivo de estar mirando algo. Eso partía de las detenciones de la gente en la calle. Las detenciones pasaban a plena luz del día a calle llena y nadie quería mirar eso, como entraban a un tipo a la fuerza en un auto. Nadie quería mirar nada. Así que creo que el efecto fue más bien en otro orden. Las acciones del CADA tuvieron un gran poder. Eran las primeras acciones que se hacían pública y masivamente. Pública y masivamente porque implicaban todo lo que rodeaba: las detenciones, el miedo, el silencio<sup>198</sup>.

Como señala Zurita, en aquella época no se quería observar lo que pasaba y por supuesto, tampoco se quería ver el cuerpo. Sin él, el crimen no estaba demostrado, por eso fue tan importante el hallazgo retratado por Navarro en 1978. Asimismo, hubo un alza en el consumismo en todo el país, producto de las políticas neoliberales, que actuaron como la (nueva) lógica disciplinaria y que trajo como consecuencia un debilitamiento de la conciencia pública (y política) durante un par de años. En este contexto, vemos que las acciones del CADA pudieron realizarse sin una persecución directa, ya que no había en ese momento tanta necesidad de controlar por parte de la Junta militar, pues las reformas económicas de corte neoliberal controlaban a través del consumo. Tal como comentan Ivelic y Galaz, “las acciones de arte proponían un discurso sideralmente alejado de esa realidad chilena (...). Este contradiscurso no produjo, paradójicamente, ninguna reacción oficial, a diferencia de los que había ocurrido antes del llamado *boom económico*. De hecho los artistas ampliaron los límites de espacios de trabajo y, mientras reinó el espíritu triunfalista, ocuparon museos, galerías, calles y plazas y, simbólicamente, todo el territorio. Se trató de una posición que se resituaba frente al espectáculo que ofrecía el país”<sup>199</sup>.

Así, el vuelco transformador de la mercantilización posibilitó que las voces disidentes no fueran tan vigiladas y permitió, por tanto, poder realizar las acciones de arte y sobre todo, ocupar la calle. Aún con esto, el CADA propuso hacer arte en el

---

<sup>198</sup> NEUSTADT, Robert, *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Chile: Cuadernos de análisis y debates culturales, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 80.

<sup>199</sup> IVELIC, Milan, GALAZ, Gaspar, “La Transgresión de los límites”, *Chile Arte Actual*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, p. 208.

espacio público con el cuerpo. Y, a través de diversas acciones, hicieron política y desafiaron el autoritarismo de la dictadura: desde el uso de la metáfora lograron burlar los mecanismos de control, que aunque no eran tan estrictos en ese instante, seguían presentes. Otro de los valores del CADA es que propusieron dejar a un lado la noción de espectáculo en el arte. En ese momento, el teatro y las obras de carácter evasivo que se representaron se sumaron al surgimiento de compañías de grandes espectáculos y musicales de tono internacional, como el *Teatro Casino Las Vegas* o el *Teatro Hollywood*, con una construcción del arte liviana por parte de la dictadura.

De este modo, es importante mencionar que las acciones del CADA fueron menospreciadas por buena parte de la derecha, ya que no las consideraron peligrosas, ni cuestionadoras para con sus discursos o para la estructura de la dictadura. A este respecto, Nelly Richard recuerda haber leído que Adriana Valdés, crítica de arte, identificó al Arte de Avanzada (y por supuesto, también al CADA) como “un arte refractario en el doble sentido de la palabra: el de una negación audaz, pero también en el sentido de la desviación respecto de un discurso anterior”<sup>200</sup>. La autora agrega que tanto las obras, como los textos de la Avanzada, se plantearon como algo inasimilable para el sistema de cultura oficial. No era traducible ni a su lógica de representación, ni a su economía de signos, ni siquiera bajo la marca explícita de los signos de la disidencia<sup>201</sup>. Por otro lado, los/as artistas de izquierda les tildaron de elitistas por su afán de utilizar las nuevas tecnologías<sup>202</sup>. Pero lo cierto es que, al trabajar con acciones efímeras, no tuvieron muchas posibilidades de intentar registrarlas de otra manera, aunque ello tal vez signifique que pudieron haberlas hecho pensando en que serían vista por un/a otro/a. También hubo a quienes lo que les molestaba del CADA era la necesidad de involucrar a pobladores/as en sus acciones: el desfile de camiones de leche, las avionetas que dejaron caer los

---

<sup>200</sup> GALENDE, FEDERICO, *Filtraciones I: Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*. Santiago de Chile: Editorial Arcis-Editorial Cuarto Propio 2007, pp. 192-193.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> NEUSTADT, Robert, *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Chile: Cuadernos de análisis y debates culturales, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 13.

cuatrocientos mil panfletos o la intervención de muros con grafiti en las calles forzando el diálogo.

El diálogo y la reflexión fueron precisamente lo que buscó evitar la dictadura, que siempre se preocupó de desarmar las redes de trabajo de la sociedad, donde infiltró informantes e intentó dejar al margen todo lo que ayudaba a pensar en otra posibilidad de reflexionar sobre aquel momento. Y fue lo que el CADA inteligentemente supo burlar. Su actitud resultaba agresiva incluso para otros artistas. Propusieron un cuestionamiento desde el propio cuerpo, en un momento en que la lista de desaparecidos/as se hacía notar constantemente. Y esto también generó distintas controversias acerca de la institución y de la(s) escena(s) internacional(es) en el arte.

En 1982, el CADA se cuestionó sobre cómo ser auténticos y nacionales (y establecerse en lo internacional) sin parecer folclóricos, ni cargar con la idea de salvaje impuesta desde la Colonia. Señalaron:

(...) nuestra marginalidad de un arte internacional, o mejor dicho, nuestra marginalidad de una historia denominada arte internacional, no es de por sí un terreno establecido, no constituye un paisaje inmutable. Por el contrario, trabajar de hecho en ese margen, implica un grado de pertenencia no necesariamente adquirido y que, inversamente, se establece como campo de lucha, como terreno de confrontación en los cuales los términos arte y vida se complementan y se desgarran<sup>203</sup>.

Esta postura discrepa de lo que señala Alexander del Re en el libro *Performance y arte de acción en América Latina* cuando se refiere a ellos/as:

---

<sup>203</sup> CADA, *Ruptura, Documento de arte*. Santiago de Chile: Ediciones CADA, Agosto de 1982, p. 2.

(...) se encontraban al amparo de ciertas galerías alternativas y mediante el uso de sus propios recursos familiares y tal vez más de algún subsidio de organizaciones no gubernamentales que promovían la vuelta a la democracia del país, desarrollan diversas actividades performativas y performances propiamente dichas en el transcurso de algunos años hasta comienzos de los años ochenta. Sin embargo el tipo de performance que muestran corresponden más bien a lo que se hacía en el mundo al menos diez años antes. El fin de La Escena de A., según está ampliamente documentado en la historia, llegará cuando se presenten en la Bienal de París de 1982. Las causas de su quiebre o desvanecimiento pueden ser muchas, pero a mi parecer, el arte de performance que el primer mundo vivía en los ochenta no lograba conmoverse con obras situadas en un contexto que para entonces, al menos en el mundo desarrollado, parecía anacrónico (...) la Escena de A. será recordada con exageración, la exacerbación de un ícono<sup>204</sup>.

En este punto, se vuelve necesario contrastar y matizar los juicios. Respecto de lo periférico, Nelly Richard expone:

(...) en cuanto a formas de reproducción, para los países latinoamericanos estar presentes en escenas internacionales adquiere un valor de desafío, ya que significa disputar un estatuto de legitimación histórica dentro de un marco de lectura que tiende a subordinar cualquier manifestación secundaria (marginal, periférica) a las formas promovidas como modelos por los centros de poder institucional, condenando a nuestras culturas a ser puramente duplicantes<sup>205</sup>.

En el mismo texto, Richard señala que las culturas periféricas rara vez han logrado invertir el proceso que las condena a ser receptoras de lo impuesto. Esto porque no se concibe la posibilidad de diálogo entre periferia y centro al haber sido negadas desde un principio: se las condiciona como culturas subscriptoras de las

---

<sup>204</sup> DEL RE, Alexander, "Confronta tu ícono", en: ALCÁZAR, Josefina, FUENTES, Fernando (eds.), *Performance y arte de acción en América Latina*. México: CITRU, Ex Teresa y Ediciones sin nombre, 2005, p. 116.

<sup>205</sup> Ver más en: RICHARD, Nelly, "Culturas latinoamericanas: ¿Culturas de la repetición o culturas de la diferencia?", en MELLADO, Justo, RICHARD, Nelly (eds.), *Cuadernos de/para el análisis*, Nº 1, diciembre de 1983, Santiago de Chile, p. 104.

formas imperantes<sup>206</sup>. Una descripción que podría calzar con lo que había sido la historia del arte de Chile hasta 1970, cuando se vieron las propuestas que contemplaban el trabajo colectivo en política y, por supuesto, con el arte de acción, que fue la respuesta desde el campo de la estética a la dictadura del horror impuesta por Pinochet. El punto cero propiciado por el Golpe obligó a establecer un nuevo sistema de relaciones y producciones estéticas. Y a mi juicio, también obligó a dar una respuesta desde el propio cuerpo.

Aún con las reflexiones de Alexander Del Re, no se puede negar que el CADA se sumó a las acciones de disidencia realizadas en el espacio público para denunciar el atropello a los derechos humanos<sup>207</sup>. Que estas acciones provinieran del campo de relaciones estéticas le da un valor que se podría considerar añadido pero no determinante, lo que, en este caso, jugó a su favor, ya que, más que realizar un tipo de arte, como dice Del Re, “atrasado en diez años respecto del primer mundo”<sup>208</sup>, fue una respuesta necesaria como proceso vital frente a las imposiciones dictatoriales. En este sentido, aún cuando se siguió un sendero ya trazado en materia estética, la respuesta correspondía a un fenómeno local. No fue dada desde una evolución o necesidad desde las artes plásticas. Fue estética indudablemente, pero desde la tensión del cuerpo, desde la capacidad de interferir en la memoria impuesta desde la manipulación mediática (y el uso de la tecnología del momento para registrar sus acciones). El CADA mostró la posibilidad de (auto)generar documentos y de escribir la historia desde ese otro lado. Marcó un camino que fue seguido por la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) y más tarde, por *Teleanálisis*.

En efecto, a partir del CADA hubo una mayor conciencia respecto de la producción de documentos, de instaurar una mirada y doblar la mano a la imposición mediática. El CADA abrió el camino en la producción de material propio y de

---

<sup>206</sup> *Ibídem*.

<sup>207</sup> En una entrevista a Luna Negra, me comenta que ya en 1973, previo al golpe, se recibían indicaciones por parte del grupo donde militaba, para realizar acciones en el espacio público. En su caso, correspondían a escribir consignas en muros, en los asientos de los autobuses, en las paradas, etc. Entrevista realizada el 13 de enero de 2013.

<sup>208</sup> DEL RE, Alexander, “Confronta tu ícono”, *Op. cit.*, p. 116.

documentos de trabajo, que se tradujo en producción de conocimiento. Ello podría dar la razón al fotógrafo Julio Pantoja cuando afirmó que “las artes visuales demostraron ser un altavoz”<sup>209</sup>. A ello habría que añadir que el arte de acción actuó como un amplificador, que dio visibilidad a lo que ocurría desde los movimientos sociales y el uso del espacio público.

### **Cuerpo y palabra: Raúl Zurita**

Para comentar la obra visual en el campo del arte de acción del poeta Raúl Zurita (Chile, 1950), será necesario realizar una breve contextualización del autor. Zurita provenía originalmente del campo de las matemáticas, hasta que vivió una experiencia directa con la dictadura. Tenía veintitrés años cuando fue detenido el mismo día del Golpe, mientras iba a desayunar a la Universidad Federico Santa María, en Valparaíso, donde había egresado de Ingeniería Civil hace apenas unos días y sólo le faltaba terminar su tesis para titularse. Estuvo detenido durante cuatro días en el Estadio de Playa Ancha y luego por veintiuno en una de las bodegas de un barco de la Armada llamado *Maipo*.

A mediados de los setenta, Zurita tenía tres hijos, había roto su primer matrimonio y decidió dejar la escritura de su tesis de lado para dedicarse —a modo de protesta— a la poesía. Su propósito fue denunciar las desapariciones de sus compañeros de universidad y de los/as miles que corrieron la misma suerte. En 1979, estaba trabajando en su libro *Purgatorio*, cuando visitó una exposición en el Goethe Institute de Santiago y repartió un manifiesto poético que se titulaba: *¿Cuáles son los soportes?, ¿Cuál es la obra?, ¿Cuáles son los proyectos?* A partir de entonces, se conformó junto al CADA y la acción, en su obra personal, tomó cada vez más fuerza para romper las normas impuestas en poesía. Hubo transformaciones y subversiones de los códigos, en una continua mezcla de acción y poesía.

---

<sup>209</sup> Aunque el texto desde donde se ha tomado esta cita hacía referencia explícita a Argentina, es perfectamente aplicable también al caso chileno. Véase: PANTOJA, Julio, “A treinta años de golpe militar: El aniversario del golpe de Estado en Argentina y la fotografía”, *Hemisférica* Nº 3.1, Junio de 2008.

< [http://hemisphericinstitute.org/journal/3.1/esp/es31\\_pg\\_pantoja.html](http://hemisphericinstitute.org/journal/3.1/esp/es31_pg_pantoja.html) >

Consultado el 21 de diciembre de 2011.



Algunas obras de la época respondieron literalmente a su experiencia (corporal) con la dictadura desde la autobiografía: mezcló la escritura con acciones de carácter estético para criticar al régimen y su afán de violencia. Zurita fundió los roles y los límites constantemente, en especial entre víctima y verdugo, al practicar sobre su propio cuerpo la tortura. Fue un paso más allá en cuanto a la (escritura) poética y retomó lo trabajado por A. Jodorowsky y E. Lihn en la década de los cincuenta respecto de las acciones poéticas, para desarrollarlas más allá de una experiencia y llevarlas a una respuesta consciente (y consecuente) con lo que ocurría.

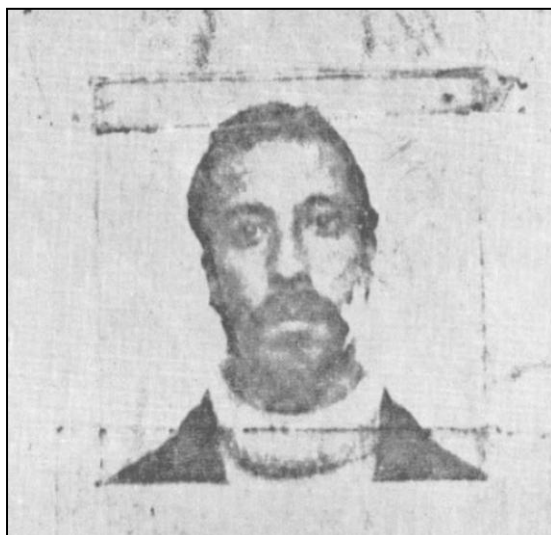
En 1975, Zurita quemó su mejilla con un hierro que calentó en las llamas del calentador del baño de su casa<sup>210</sup>. Él mismo cuenta que realizó esta acción un día en que, por andar mal vestido, le hicieron bajar de un autobús en marcha. Según relata, aquella quemadura fue una señal de protesta ante los abusos militares: “Fue un gesto desesperado (...) absolutamente consciente y premeditado”<sup>211</sup>. Un momento que decidió immortalizar en una fotografía que luego utilizó en la portada (y en una de las páginas interiores) de *Purgatorio*, un libro en el que trabajaba hace siete años. Tal como puede apreciarse en la siguiente imagen (fig. 20), debajo de los esparadrapos en forma de cruz, estaba la quemadura<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup> Véase: PIÑA, Juan Andrés, *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Pehuén editores, 1990, pp. 214 -215.

<sup>211</sup> *Ibidem*, 209.

<sup>212</sup> Ver detalles en: *Ibidem*, p. 216



20. Portada de *Purgatorio*, Raúl Zurita, 1979

Adjuntó la imagen en *Purgatorio*, con una leyenda previa que decía:

Mis amigos creen que  
estoy muy mala  
porque quemé mi mejilla<sup>213</sup>.

En la página siguiente, otra nota y esta vez escrita a mano alzada, que decía:

Me llamo Raquel, estoy en el oficio desde hace varios años.  
Me encuentro en la mitad de mi vida. Perdí el camino<sup>214</sup>.

Con estas palabras, Zurita transformó su cuerpo en un cuerpo politizado. Lo travestió (primero) desde el lenguaje, se nombró como “otra” para generar la posibilidad de su propia imagen travestida y alterada respecto de la norma. A partir de este texto y la imagen que proponía, subrayaba una reflexión acerca de las políticas disciplinarias a las que se había sometido a la sociedad. Desde esta perspectiva, en el trabajo de Zurita se evidenciaron las micropolíticas diseñadas desde la heteronormatividad que no habían sido cuestionadas, salvo por Francisco Copello aunque en un contexto diferente y previo a la dictadura, o por Carlos Leppe. En la

---

<sup>213</sup> ZURITA, Raúl, *Purgatorio*. Chile: Editorial Universitaria, 1979, p. 3.

<sup>214</sup> *Ibídem*, p. 7.

acción de Zurita, se subrayó la idea de un cuerpo alterado e intervenido, retomado en la década de los ochenta, donde el arma de lucha contra la dictadura fue el cuerpo.

Considero importante señalar que, a partir de este momento, existió voluntad de trabajar con el cuestionamiento de las identidades sexuales, ya que en dictadura éstas fueron constantemente delimitadas. Ir contra el modelo impuesto era doblemente peligroso desde el punto de vista militar, ya que inducía a discutir el concepto de identidad en términos generales. En el caso de la obra de Zurita, la identidad fue trastocada: símbolo y significante se vieron alterados por las interpretaciones.

Cuatro años después de la quemadura en su rostro, Zurita participó en la fundación del CADA, en 1979. Ese mismo año realizó otra acción titulada *NO puedo más*. Su propuesta lógicamente volvió a pasar por el lenguaje. Símbolo y significante nuevamente fueron enfrentados por las interpretaciones.

### ***No puedo más (1979)***

En medio de la exposición de pintura de Juan Domingo Dávila titulada *Dávila: El cuerpo en/de la pintura de Dávila*, realizada en la Galería Cal en Santiago entre el 07 y el 20 de noviembre de 1979, Zurita realizó una acción masturbatoria frente a una de las pinturas del artista, titulada *No puedo Más*. Esta acción, aunque pertenece a Zurita, se suele enmarcar dentro de las acciones del CADA debido a que contó con ayuda de miembros del grupo para realizar su registro.

Quisiera dejar claro que alrededor de esta pieza existen bastantes mitos urbanos y una gran confusión. Se ha comentado en diferentes publicaciones que Zurita se masturbó frente a los espectadores en la galería. Lo cierto es que él mismo relata que no fue así y afirma que lo que se hizo público fueron las fotografías de la acción<sup>215</sup>. Según señala, realizó la acción frente a una de las pinturas “en referencia a la

---

<sup>215</sup> Véase entrevista a Zurita en: NEUSTADT, Robert, *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Chile: Cuadernos de análisis y debates culturales, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 83.

domesticación que se intentaba hacer con el trabajo de Dávila”<sup>216</sup>. Lotty Rosenfeld, miembro del CADA, registró la acción mediante fotografías que fueron mostradas en un encuentro organizado por intelectuales y artistas a propósito del trabajo del pintor, al que Zurita fue invitado como panelista. En aquella oportunidad, recitó algunos poemas para los asistentes y en medio de ello, proyectó imágenes de *No puedo más* de fondo.

Ante la expectación de quienes asistieron y el rechazo de algunos panelistas, cuenta Zurita que uno de ellos llevó la imagen a un periódico local, donde fue publicada, y, como consecuencia, perdió su empleo de vendedor de máquinas de computadores Olivetti al día siguiente<sup>217</sup>. También señala que días después, fue denunciado en el noticiario central de Televisión Nacional por Yolanda Montecinos, una periodista de espectáculos, con titulares como: “Un poeta se masturba en una exposición porno”<sup>218</sup>, con el fin de que le arrestara la Brigada de Delitos Sexuales.

Zurita señala que su intervención fue entendida como algo escandaloso, de agresión sexual a la sociedad. Algunos años más tarde, se refirió a *No puedo más*, con estas palabras:

(...) el acto de masturbarme frente al cuadro de Dávila estaba dentro de estos gestos algo enigmáticos. En ese tiempo yo tenía la sensación de que ante una tremenda precariedad, había una hiper intelectualización de ciertos grupos de artistas e intelectuales, y nunca se abordaba lo que realmente pasaba (...) vi en la masturbación una respuesta gestual mínima a lo que esa obra de arte estaba proponiendo (...) eso me parecía sobre todo importante frente a un medio que lo único que quería con esa obra era domesticarla<sup>219</sup>.

---

<sup>216</sup> Esta acción y sus detalles, comentados por Raúl Zurita, se encuentran recogidos en: PIÑA, Juan Andrés, *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Pehuén editores, pp. 214 -215.

<sup>217</sup> La única referencia de la época que encontré a la acción realizada por Zurita, fue publicada en: BALCELLS, Fernando, “J. D. Dávila: la ofensiva liberalidad”, *La Bicicleta*, N° 6, marzo-abril de 1980, p. 45-46.

<sup>218</sup> PIÑA, Juan Andrés, *Conversaciones con la poesía chilena*, *Op. cit.*

<sup>219</sup> *Ibidem*.

No fue programado, nació de la vehemencia en lo que yo creía (...) esto se supo públicamente, me echaron de la pega que tenía como vendedor de computadores (...) fue una especie de escándalo y siempre me he arrepentido de haberlo hecho, no tanto por las consecuencias que me trajo, sino porque no se ha entendido. Siempre me he sentido incómodo con eso (...) para mí es un acto fallido<sup>220</sup>.

Resulta interesante observar que estas acciones fueron realizadas en espacios cerrados, pero igualmente concurridos. Públicos si se quiere, pero que fueron, en igual medida, contenedores (espacios cerrados). Irrumpir en uno de ellos sin previo aviso puso la acción de Zurita lejos de la etiqueta de una obra de arte, para sumarse al descontento político de la sociedad a modo de activista, pero desde su propio lenguaje estético.

### **Cuestión de signos: Lotty Rosenfeld**

Estoy comprometida con una propuesta artística que se orienta en la reflexión sobre la incidencia del poder y sus códigos en la rutina de las individualidades. Un quehacer que busca perseverar en la indagación de discursos con los que se pretende ordenar a las personas a fin de conseguir un individuo políticamente dócil y económicamente provechoso<sup>221</sup>.

El arte de Lotty Rosenfeld (Carlota Eugenia Rosenfeld Villarreal, Chile 1943) tiene sus orígenes en el grabado. La artista fue miembro activa del CADA junto a Diamela Eltit, Raúl Zurita, Juan Castillo y Fernando Balcells. Marcada por lo que significó la dictadura, estuvo comprometida desde sus inicios con la reflexión crítica y el activismo en torno al arte y la política. Respecto al CADA, y también a sus propios trabajos, Rosenfeld expresó: "Llegamos a la conclusión que los trabajos que se hicieran tenían que ser monumentales, pero en el buen sentido, es decir, tan fuertes que fueran leídos por la gente que pasara. O que por lo menos se produjera un estímulo y

---

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> SICHEL, Berta, "Lotty Rosenfeld. Por una poética de la rebeldía", *Artishock*, 20 de Marzo 2013. <<http://www.artishock.cl/2013/03/lotty-rosenfeld-por-una-poetica-de-la-rebeldia/>> Consultado el 15 de Agosto de 2013.

el tiempo fuera terminándolos. O sea, había que empezar casi de cero; empezar a cambiar la mentalidad de la gente"<sup>222</sup>. Además de la monumentalidad a la que se refiere Rosenfeld, en su obra personal estuvo presente el tema de cómo capturar y retener aquellas acciones a través de los registros. En ello, Rosenfeld otorgó relevancia al vídeo como soporte para registrar sus acciones, al planificarlas pensando además en cómo serían vistas.

### ***Una milla de cruces sobre el pavimento (1979)***

La obra *Una milla de cruces sobre el pavimento* ayuda a abrir el debate respecto de cuestionar la historia que se ha contado. Esta pieza saca a la luz algunos elementos que se han hecho invisibles y nos da cuenta de esos otros relatos que fueron tejidos de forma paralela en dictadura.

La acción se realizó en diciembre de 1979 y consistió en intervenir la calle con franjas de telas blancas dispuestas de forma perpendicular a las líneas del pavimento. Se realizó en una calle de Santiago, hasta formar una hilera de cruces de 1.700 metros de longitud. Es importante señalar que esta obra, aún cuando fue de autoría de Rosenfeld, contó con la complicitad de Eduardo Tironi de Filmocentro, que facilitó la cámara de vídeo, y de Ignacio Agüero, que realizó el registro de la acción en soporte cinematográfico. Además de ellos, Rosenfeld tuvo la ayuda de Rony Goldschmidt para fotografiarla, como puede apreciarse en la siguiente imagen (fig. 21).

---

<sup>222</sup> Entrevista a Lotty Rosenfeld publicada en la revista CAUCE, Nº 88, 24 agosto 1986; reproducida en: AAVV, *Proyecto U-matic . En el rescate de más de 20 años de nuestro Patrimonio Audiovisual 1975 – 1995*.

<<http://www.umatic.cl/histch8.html> >

Consultado el 20 de enero de 2014.



21. *Una milla de cruces sobre el pavimento*, Lotty Rosenfeld, 1979

Seis meses después, en junio de 1980, tuvo lugar la proyección del registro en vídeo, en una pantalla de veinte metros cuadrados y durante tres horas. El lugar elegido fue Avenida Manquehue, en Santiago, provocando una nueva intervención que se hizo eco de la anterior entre los automovilistas y transeúntes.

Respecto a la obra, es posible interpretar que la propuesta de Rosenfeld reflexionaba acerca de las acciones realizadas por distintas agrupaciones en el espacio público, ya que recordaban lo ocurrido en el lugar. Intervino el paisaje cotidiano: lo trastocó, modificó, envolvió e hizo participar al otro/a (espectador/a) de su acción, a favor o en contra de lo que presenciaba. De acuerdo con esto, las reformulaciones e hipótesis sobre este tipo de acciones demuestra que están en constante transformación. Acompañan el rito realizado en aquel espacio de tránsito constante y subrayan su carácter cambiante, metamórfico. De ahí la necesidad de revisar permanentemente este tipo de acciones, ya sea a través del propio recuerdo o del análisis posterior, ya que siempre es posible añadir una nueva lectura desde cierta perspectiva. Este fue el recorrido que permitió poner en circulación el término “Arte de acción” en Chile. Diamela Eltit realizó una relectura de *Una milla de cruces sobre el pavimento* y *Para no morir de hambre en el arte*, del CADA (también de 1979), en un

texto escrito un año después (1980) titulado *Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico*, escrito desde el recuerdo que éstas necesitaban para ser comprendidas<sup>223</sup>.

Eltit se enfoca especialmente en el trabajo de Rosenfeld y lo (re)lee como la alteración de una señal de tráfico que originaba un nuevo signo “destacando en ello la intencionalidad masiva del trabajo, una intencionalidad que lo volvía público”<sup>224</sup>. La autora ve que este trabajo apelaba a una actitud receptora de parte del espectador, tanto del que estaba habituado al arte como del que no (transeúntes o automovilistas), que de pronto se enfrentaban involuntariamente con la obra presentada en la vía pública. Eltit observa que esto expandía la realidad del público hacia la *masividad* que habitualmente era ajena a él. Otra inversión de escena, al igual que la realizada por el CADA, donde la obra estaba nuevamente fuera del museo y del espacio contenedor de una galería.

Pero también pueden hacerse otras lecturas. Principalmente, me refiero a dos ideas que rápidamente saltan a la vista al ver los registros fotográficos de esta pieza y evaluar el contexto sociopolítico. La primera es la de una mujer que, desde la calle, interviene un camino previamente diseñado por la norma, recto y que parecía no tener fin ni escapatoria. Cada cruz que ella trazaba en la línea discontinua del pavimento, podría ser la señal de un duelo, al estar representando a los/as detenidos/as desaparecidos/as que se hicieron públicos un año antes, en 1978.

La segunda lectura que aparece en cada una de las líneas realizadas por la artista es su oposición ante la verticalidad legal (o dictatorial) que rechazaba la idea militar impuesta respecto del destino que debían tener las mujeres, donde su acción generaba un cambio de signo menos (-) a más (+). Con este trabajo, Rosenfeld manifestaría también su desacato al camino trazado, a las fronteras de aquellos espacios donde no estaba permitido el acceso a las mujeres: las cuestiones sociales y

---

<sup>223</sup> Véase: ELTIT, Diamela, “Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico”, *Umbral*, 1980. El texto íntegro está recogido en una recopilación realizada por la *Revista de Crítica Cultural*, nº 29/30, Edición Arte y Política desde 1960 en Chile, Noviembre de 2004, Chile, p. 45.

<sup>224</sup> *Ibidem*.



políticas impuestas en la dictadura. Construye el signo de adición a partir de la sustracción, de la negación impuesta.

El gesto de trazar una línea vertical a su contrario horizontal podría manifestar esa intención de ir contra lo establecido. Aún cuando se tratara de una acción efímera, el gesto del trazado a través de una línea crea una nueva forma presente en la calle: su ocupación. Creo importante recordar sus palabras para esta acción:

Cada una de las personas lo enfoca como lo quiere ver y eso me interesa. Mucha gente va a querer ver la cruz cristiana; mucha gente verá un signo de muerte; otros van a ver tanto eso como lo otro, se darán cuenta que hay una señal dada. Yo no construyo el signo entero; yo parto de algo que está dado (la línea divisoria del camino) y lo intervengo (...) De alguna manera estoy trabajando con el poder, con la inocencia que aparentemente tienen los signos y que no son inocentes<sup>225</sup>.

Esta apreciación de su propio trabajo fue retomada poco más de tres décadas después por Berta Sichel, comisaria de la primera exposición individual de Rosenfeld en España, titulada: *Por una poética de la rebeldía*, donde se relevaron sus trabajos realizados entre 1973 y 2013. El espacio escogido fue el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en Sevilla, España, en marzo de 2013.

Allí se vieron obras como *Una milla de cruces sobre el pavimento*, que también se llevó a cabo en otros espacios: frente al Palacio de la Moneda (Chile), frente a la Casa Blanca, en Washington (EEUU), en la Plaza de la Revolución en La Habana (Cuba), en el muro de Berlín (Alemania) y también en Sevilla, donde contó con la participación de diez estudiantes de la Facultad de Bellas Artes.

Al revisar su obra, Berta Sichel señala que Rosenfeld “(...) trabaja fuera de los circuitos del mercado del arte, y sus performances, videos y video-instalaciones son creaciones conceptuales que se hacen eco de su manera de enfrentarse a un régimen autoritario”<sup>226</sup>. Tanto entonces como ahora, fueron sus armas —señala Sichel— y sus

---

<sup>225</sup> ROSENFELD, Lotty, *Balance con signo!*, Revista Cauce, Santiago, 1986, en: AAVV, *Cuadernos MAC, Chile años 70 y 80, Memoria y experimentalidad*. Chile: MAC Bicentenario, Julio 2011-Enero 2012, Museo de Arte Contemporáneo, p. 16.

<sup>226</sup> SICHEL, Berta, *Op. cit.*

recursos para escudriñar el mundo y entender las sutiles conexiones entre la aparente estabilidad de nuestra rutina diaria y los complejos subtextos que (sorprendentemente) mantienen a flote el Estado moderno<sup>227</sup>.

Desde este punto de vista, sería posible leer el trabajo de Rosenfeld como una apuesta feminista que, sin hablar necesariamente de género en su planteamiento inicial, tiene implícita esta lectura al ocupar el espacio y proponer la relectura de los signos: la apropiación del /los signo(s) y su deconstrucción.

### ***La (des)articulación de los signos***

Tal como señala Nelly Richard en *Feminismo, género y diferencia*, el feminismo se presentó como una posible y nueva forma de hacer política (o al menos, de influir en ella), ya que poseía la capacidad de intervenir en las luchas de poder. Richard señaló también que si el feminismo era leído como una estrategia de enunciación podía funcionar como vector de acción política en lo social, como fuerza de intervención teórica que pusiera en duda la organización simbólica dominante y, por último "(...) como una fuerza estética de descalce y alteración de las codificaciones sociales (el estallido de los signos del arte y de la literatura que perforan la comunicación seriada)"<sup>228</sup>.

Como ejemplo de esto, se podría considerar que la obra *Una milla de cruces sobre el pavimento*, generó un nuevo signo sobre la misma calle. De acuerdo a esta lectura, sería coherente afirmar que el permanente signo de sustracción que se puede interpretar a partir de la línea discontinua del tránsito es de pronto transformado en un signo de adición que logró permanecer durante un cierto tiempo.

Podemos también entender que esta acción, podría ser un síntoma de la necesidad de incluir a las mujeres en las cuestiones políticas, algo que hasta ese momento no ocurría de forma habitual. Esta lectura encuentra eco en aquellas

---

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> Ver más en: RICHARD, Nelly, *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia, 2008, pp. 7-8.

palabras de Diamela Eltit, recogidas en ese primer texto donde empezó a circular el término “arte de acción”. En especial cuando afirmó: “Es así entonces un camino en progreso, una serie, en espera de un resultado por acumulación de sus miembros”<sup>229</sup>.

### El duelo como agente movilizador

En este contexto, la fotografía se transformó en un arma. A principios de la década de 1980, se fundó la Unión de Reporteros Gráficos, que mantuvo cierto vínculo con la prensa oficialista de la dictadura, debido a que la Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS) impidió la difusión de fotografías no oficiales en los medios de comunicación. Durante esta década, fotógrafos/as aficionados/as y profesionales salieron a las calles para documentar la violencia, generando conciencia acerca del valor documental de la fotografía. Por seguridad, se organizaron y crearon en 1981 la *Asociación de Fotógrafos Independientes*<sup>230</sup> (AFI), que duró toda la década, llegando a reunir a más de trescientos miembros. Para salir a las calles, llevaban consigo una credencial que advertía: “Fotógrafo/Prensa: El portador de esta credencial es fotógrafo profesional. Se ruega a las autoridades otorgar las facilidades para el normal desempeño de su profesión”<sup>231</sup>.

Esto funcionó en alguna medida, ya que al verles organizados y que pertenecían a agencias internacionales como France Press o Reuters, los militares no les agredieron por temor a la imagen exterior del país. Inevitablemente, la fotografía fue el testimonio de la violencia. El fotógrafo Oscar Navarro, en una entrevista recogida en el documental *La ciudad de los Fotógrafos*, señala: “Para mí, la fotografía era un salvamento para el que estaban apaleando (...) En el Paseo Ahumada con Moneda, de repente agarraron a un hombre y me puse a disparar flashes como loco, para que se sintieran observados. Yo creo que ahí fue el primer momento que descubrí que yo

---

<sup>229</sup> ELTIT, Diamela, “Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico”, *Op. cit.*, p. 45.

<sup>230</sup> Compuesta por: Jorge Ianisewsky, Luis Navarro, José Moreno, Paz Errázuriz, Leonora Vicuña, Helen Hughes, Ricardo Astorga, Inés Paulino, Álvaro Hoppe, Alejandro Hoppe, Paulo Slachevsky, Juan Domingo Marinello, Claudio Pérez, KenaLorenzini, Óscar Navarro, Héctor López, Luis Weinstein, Marco Ugarte, Cristián Montecino, Marcelo Montecino, Luis Poirot y Óscar Wittke. Véase: Documental *La ciudad de los fotógrafos*, dirigido por Sebastián Moreno, Producción de Las películas del Pez, Chile, 2006.

<sup>231</sup> Transcrito a partir de la credencial expuesta en documental *La ciudad de los fotógrafos*, *Ibidem*.

tenía un arma importante (...) y de repente mi cámara se convirtió en mi arma... y salí. Limpié el lente, la traté igual como un arma”<sup>232</sup>.

Claudio Pérez, fotógrafo y miembro de la AFI, reconoce en la fotografía el papel de testimonio. Sus reflexiones apuntan acerca de la vida de los detenidos desaparecidos y a su trabajo con sus fotografías en la Vicaría de la Solidaridad: “Mil ciento noventa y siete detenidos desaparecidos tenían foto. No existían fotos de todos los que habían desaparecido. En los archivos de todos los organismos habían seiscientas o setecientas fotos, estaban entonces doblemente desaparecidos, había que devolverles la vida”<sup>233</sup>. Así comenzó la búsqueda de fotografías antiguas en las casas de los familiares de estos desaparecidos/as, para descubrir la vida que tuvieron antes.

Por otro lado, la AFI motivó las manifestaciones por los/as desaparecidos/as, ya que documentaron las acciones de diversos colectivos y agrupaciones. La clave era que, antes de manifestarse, estas agrupaciones quedaban de acuerdo con los miembros de la AFI para que estos llegaran y documentaran sus acciones, y de esta forma, cuando aparecían los policías, todo había ocurrido. Ana González, miembro de la AFDD, señala: “Las acciones se hacían para que llegaran los fotógrafos. Se trataba de muchas otras cosas más, pero el/la fotógrafo/a era indispensable y nosotros nos poníamos de acuerdo con ellos”<sup>234</sup>.

De esta forma, tal como explica Diana Taylor, “la relación entre represores y violentados/as no es casual ya que revertía la lógica que se tenía del cuerpo estatal y del militar al desafiarlo abiertamente a través de las acciones que las distintas agrupaciones disidentes realizaron en el espacio público”<sup>235</sup>. En efecto, la idea del luto y el duelo fueron los conceptos movilizadores que aparecieron en cada una de estas

---

<sup>232</sup> Palabras textuales de Oscar Navarro (el kamikaze) para el documental *La Ciudad de los Fotógrafos*, *Ibidem*.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> TAYLOR, Diana, “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”, *Hemispheric Institut*, New York University, 2005, s/n p.

<<https://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html> >

Consultado el 05 de enero de 2013.

acciones de desafío al poder, desde los encadenamientos de los FDD, las fotografías de sus seres queridos colgando en el pecho a modo de escapulario o los múltiples *velatones* realizados en la calle Londres 38 (un antiguo centro de torturas), que se repiten cada año el 11 de septiembre.

Acciones como éstas son movidas indudablemente desde el dolor y el duelo, donde podemos ver también (de forma conceptual) el cuerpo de la madre. A nivel organizativo, estas agrupaciones funcionaron como un gran cuerpo, en este caso político, que otorgó cierta seguridad a sus miembros al presentarse en grupo y sin armas frente a los militares: *Mujeres por la vida* fue un claro ejemplo de resistencia decidido a poner fin al sistema de muerte de la dictadura.

### ***Cuerpo al margen***

Resulta importante recordar que en las artes visuales el uso del cuerpo permitió sortear la censura impuesta en dictadura. Al dejar de lado la representación figurativa y con ello la pintura, surgieron alternativas fuera del ámbito universitario, ya que estos espacios estaban intervenidos y resultaban peligrosos. Trabajar con el cuerpo pudo traducirse en la respuesta social hacia los horrores cometidos: era la conciencia de que había desaparecidos/as y torturados/as. Pero al mismo tiempo, evidenció lo socialmente indeseable para la dictadura, donde todo lo diferente fue censurado, como por ejemplo, la diversidad sexual.

Al tratarse de un cuerpo divergente, al margen de lo institucional y lo oficial (al menos en el primer momento) se abrió una veta por la cual se desarrolló una sucesión de imágenes (e imaginarios) que fomentaron el arte de acción y potenciaron la problemática de género desarrollada en un período de convulsión social y política, donde el cuerpo y la memoria habían sido ultrajados. Desde esta perspectiva, las continuas relaciones entre visualidad, cuerpo y acciones marcaron la evolución y ayudaron en la creación de un imaginario que respondió constantemente a la violencia del entorno. A partir de las propuestas corporales desarrolladas, la respuesta a la censura fue el trabajo con la memoria, construido desde la disidencia. Ejemplo de esto fueron las acciones de Francisco Copello, Carlos Leppe, el CADA, Raúl Zurita, Lotty

Rosenfeld y las que vinieron en la década de los ochenta y que serán analizadas en las siguientes páginas de parte de Diamela Eltit, Marcela Serrano, Paulina Humeres, Las Yeguas del Apocalipsis, Luger de Luxe, Anjeles Negros, así como en la década de los noventa, cerrando esta investigación, con Patricia Rivadeneira y Vicente Ruiz como exponentes.

### **Cuerpo expiatorio: Diamela Eltit**

El hambre toca todo. (...) un hambre política, un hambre familiar, un hambre incestuosa, un hambre genital. Es un hambre destructiva, es un hambre complicitaria, solidaria (...) la otra hambre es más arcaica, mucho más pulsional. (...) no todos los cuerpos tienen la misma hambre. Todos tienen hambre, eso sí, pero no la misma hambre. Hay un hambre, claro, mucho más codificada y otra menos conocida, menos escrita... ésa es la palabra<sup>236</sup>.

En el caso de la escritora y artista Diamela Eltit (Chile, 1949), hablar de visualidad es también hablar de palabras. En la cita elegida, el hambre que Eltit reflexiona, es el del cuerpo social en dictadura debido a la precariedad. A través de la palabra —y de sus acciones de arte— busca desmarcar el cuerpo víctima, pero también lo agrade. Auto-lacera sus brazos en su obra *Zonas de dolor* para evidenciar sus manos: aquellas que escriben, que tejen sus historias y que están presentes en cada uno de estos procesos.

Eltit se fijó en el hambre del cuerpo. A partir del arte de acción, se propuso y logró subvertir los códigos del poder y dominación a los que los/as ciudadanos/as estaban expuestos/as en dictadura. Pensó el arte de acción como una extensión de sus palabras y sus relatos. Logró poner en crisis la legalidad impuesta, acaso por el mismo uso que dio al lenguaje. Desplazó el cuerpo como concepto y volvió evidentes aquellas diversidades (minorías) hasta entonces invisibles. Cuestionó las políticas de género y la(s) identidad(es) sexual(es) con su obra *Zonas de dolor*, que realizó en tres partes. En cada una de ellas, ocupó el espacio, lo habitó y reflexionó también acerca de él. Y trajo

---

<sup>236</sup> MORALES, Leonidas, *Conversaciones con Diamela Eltit*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 91.

a la luz aquella parte de la sociedad que se intentaba por todos los medios de hacer invisible y silenciar: las/os prostitutas/os y sus familias.

### ***Zonas de dolor (1980)***

Un año después de formar parte del CADA, Diamela Eltit llevó a cabo una propuesta personal donde se sumó a la idea del duelo, politizándolo. Su obra visual fue pensada literariamente, tanto en su elaboración como en su estructura, que dividió en tres partes<sup>237</sup>.

Eltit cuenta que *Zonas de dolor* surgió al comentar a Lotty Rosenfeld la idea de leer fragmentos de una novela que estaba escribiendo en algún burdel de Santiago. Rosenfeld la apoyó y fueron en busca de alguno por la calle Maipú, donde conversaron con la encargada de uno, para saber cuáles serían las condiciones: ésta sólo les pidió a cambio que los asistentes consumieran bebestibles, lo cual Eltit y Rosenfeld encontraron justo<sup>238</sup>. La idea era realizar un acto abierto e invitaron a distintos intelectuales y gente del ambiente cultural de Santiago. “Quería ver si mi memoria no me traicionaba, mi memoria biográfica, mi memoria cultural. Es lo que yo quise hacer y por eso elegí ese lugar”, explicaría Eltit<sup>239</sup>.

Para comentar en detalle esta obra, presentaré las tres etapas que la componen y luego analizaré en conjunto la acción total, con las lecturas que se desprenden de ella.

Una vez elegido el prostíbulo, se realizó la primera parte de la obra desde la calle, Eltit realizó diversos cortes y quemaduras con ácido sobre sus brazos y piernas, para resignificar su cuerpo social y políticamente (fig. 22). Luego comenzó a recitar fragmentos de la obra que estaba escribiendo: *Por la Patria* (llamada más tarde,

---

<sup>237</sup> Es posible acceder al registro de la obra realizado por Lotty Rosenfeld y editado junto a Diamela Eltit. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor>> Consultado el 14 de mayo de 2014.

<sup>238</sup> Véase: MORALES, Leonidas, *Conversaciones con Diamela Eltit...*, Op. cit., p. 166.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

*Lumpérica*). En la lectura del texto, dejó claro que la censura sorteaba permanentemente su escritura<sup>240</sup>.



22. *Zonas de dolor*, Diamela Eltit, 1980

Ingresó al burdel y continuó leyendo fragmentos de la obra, mientras intelectuales y prostitutas permanecieron en el lugar. En el texto, Eltit también reflexionaba acerca de los cuerpos, las identidades y por supuesto, dejaba en claro uno de los arquetipos que se habían instalado al cuerpo de las mujeres: la idea de la otredad, que consistía en relegarlas al margen constantemente. Hizo extensiva esta lectura a los otros cuerpos marginados, los de aquellos que resultaban periféricos y molestaban a la verticalidad patriarcal de la dictadura, con estas palabras:

---

<sup>240</sup> La censura fue especialmente uno de los problemas con los que se tuvo que lidiar durante este momento, siendo especialmente 1983 el año más duro en cuanto a persecuciones por este motivo a través de la DINACOS.



Sus ojos son a los míos guardianes...

... Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro a mi arte como arte de la intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras, digo que relucientes serán conventos más espirituales aún. Porque son más puros que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno más límpidos. Porque sus casas son hoy la plusvalía del sistema: su suma dignidad. Y ellos definitivamente marginados, entregan sus cuerpos precarios consumidos a cambio de algún dinero para alimentarse. Y sus hijos crecen en esos lupanares. Pero es nuestra intención que esas calles se abran algún día y bajo los rayos del sol se baile y se cante y que sus cinturas sean apresadas sin violencia en la danza, y que sus hijos copen los colegios y las universidades: que tengan el don del sueño nocturno. Insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas, mis iguales<sup>241</sup>.

La segunda parte de esta obra contempla el lavado de la calle ubicada fuera del prostíbulo y continúa con la lectura de la novela. Ambas acciones quedaron registradas en vídeo por Lotty Rosenfeld, donde se incluyeron fragmentos de *Por la Patria*. Mientras lava la acera del prostíbulo, como puede apreciarse en la siguiente imagen (fig. 23), Eltit duplica su imagen a través de una proyección fotográfica sobre los muros de la casa de citas.

---

<sup>241</sup> IVELIC, Milan, GALAZ, Gaspar, *Chile Arte Actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, pp. 217-219.



23. *Zonas de dolor*, Diamela Eltit, 1980

La tercera parte de la obra, contempla la visita a distintos hospedajes donde, según ella misma cuenta, buscaba algo que la llevara a realizar su próxima acción. Así conoció a un vagabundo que vivía en uno de esos espacios y con el que realizó esta pieza. La acción consistió en besarlo y registrarlo en vídeo para desmitificar, “el beso tipo Hollywood y las jerarquías de los cuerpos”<sup>242</sup> como puede apreciarse en la siguiente imagen (fig. 24).



24. *Zonas de dolor*, Diamela Eltit, 1980

---

<sup>242</sup> Su relato respecto de esta acción puede leerse en: MORALES, Leonidas, *Conversaciones con Diamela Eltit*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 167.

Según estas descripciones, puede interpretarse que el trabajo de arte de acción de Eltit fue realizado desde la poesía, a través del cuerpo como relato. Tornó político su cuerpo y hasta cierto punto venció las barreras de contención que la dictadura había impuesto, debido a la articulación estratégica que hizo del lenguaje, con múltiples significantes y un cuidado uso de la metáfora para entablar relaciones entre poder-institución / cuerpo-saber. Cuando Eltit leyó fragmentos de *Por la Patria* y mencionó la censura a la que estaba expuesta, evidenció también que el aparato represivo no supo ver ni leer su obra de acuerdo a lo que verdaderamente propuso. El dispositivo censor de la dictadura no pudo entrar en ese territorio corporal, probablemente por la misma obsesión que tenía hacia la estética y el cuerpo: su afán de borradura. Por otro lado, Eltit introdujo la palabra escrita (desde la palabra hablada) en un espacio donde lo que predominaba era la oralidad, pero no desde la lectura. Con este gesto, evocó la cultura en un espacio marginal y fuera del contexto habitual. Deconstruyó el espacio desde la palabra escrita.

Su cuerpo lesionado fue escrito (valga la redundancia) a través de las cicatrices. Su corporalidad reflejó el cuerpo herido, la historia del país en ese momento. Estableció un vínculo entre lo personal, lo individual y lo político; entre lo público y lo privado. Volvió público el cuerpo de las mujeres a partir de la palabra y de la capacidad de nombrar. Alteró también los espacios de los negados/as y reprimidos/as, visibilizó esas otras formas de vivir los géneros impuestos.

En la configuración de la idea del cuerpo femenino, el trabajo de Eltit resultó una propuesta contestataria respecto de la idea de una nueva mujer (en alegoría al hombre nuevo propuesto por la UP). Eltit sobrepasó lo que se esperaba del cuerpo de las mujeres, al habitar y renombrar un espacio monopolizado, antes de su lectura, para el tráfico de los cuerpos, un lugar donde éstos se alquilaban. Lo alteró para transformarlo en un espacio diferente a partir de la lectura poética que llevó a cabo allí, así como de la escritura corporal desde las heridas que se hizo a sí misma.

La artista cruzó la acción literaria desde la visualidad, sin definir los límites a propósito. En las tres partes de *Zonas de dolor*, su cuerpo no estuvo determinado por

una red o espacio cerrado (seguro) que lo contuviera, sino que la acción fue realizada en el espacio tensionado de la ciudad y del prostíbulo (el espacio donde los invisibilizados/as adquirirían visibilidad). Se unió con aquella parte de la sociedad al proyectar su rostro en los muros del prostíbulo, mientras leía nuevamente fragmentos de su novela al lavar la acera, tal como Eltit señala, “cambiando esta forma de circulación sexual, por una literaria”<sup>243</sup>.

Eltit transitó por espacios que denominó *Zonas de dolor* por lo que evocaban: los/as negados/as e invisibilizados/as. Al analizar un fragmento de *Por la Patria*, es posible leer que Eltit puso de manifiesto su intención de vincularse con los espacios límite, aquellos donde había una degradación radical. Allí situó su cuerpo, su imagen y su palabra, mientras lavó la calle en un acto simbólico, de penitencia y arrepentimiento colectivo.

Al trabajar la palabra, es posible leer en sus imágenes y directamente en sus acciones, la prolongación de su trabajo literario. En su cuerpo está el relato. La poetisa Eugenia Brito afirma que el arte de intención definido por Eltit “fue el surgimiento de una poética bastante consistente para trazar el lugar del otro y para intentar desde la escena visual, en concreto desde la palabra (literatura y artes visuales) un trabajo con el imaginario artístico, en el que por breves instantes, se propuso una escena erótica como la máxima sacralidad de lo real, clausurando el aparato represivo que la consignara como un territorio de ocupación”<sup>244</sup>.

En *Conversaciones con Diamela Eltit*, la artista analiza su postura y afirma: “Durante esos años estaba hiper-radicalizada (...) en un sentido cultural, literario (...). En ese contexto vino lo de Maipú, que a mí me parece todavía interesante en algunas de sus partes, que era producir, digamos, cortes, interrupciones en espacios no..., como asaltar espacios, en el sentido del asalto...”<sup>245</sup>. Desde esta postura, Eltit realizó la

---

<sup>243</sup> Ver más detalles en: MORALES, Leonidas, *Conversaciones con Diamela Eltit*, Op. cit., p. 168.

<sup>244</sup> BRITO, Eugenia, “El cuerpo performático de los años 80”, en: BARRÍA, Mauricio, SANFUENTES, Francisco (ed.), *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, Colección escritos de Obras, Serie Seminarios, 2011, p. 67.

<sup>245</sup> MORALES, Leonidas, *Conversaciones con Diamela Eltit...*, Op. cit., p. 167.

acción de besar al vagabundo en la calle, para ir en contra de lo que percibía como una jerarquización del cuerpo establecida por la dictadura. Le añadió una poética del espacio y del individuo, a modo de una erótica anónima, por supuesto, asociada a la política de represión que había en aquellos años: ¿Dónde va tu cuerpo?, ¿Con quién está(s)?, ¿Dónde está tu identificación, dónde que dice quién eres? Preguntas que en un contexto de dictadura fueron frecuentes y podían significar (o no) una detención y la posterior derivación hacia algún centro de tortura.

Pero, al realizar esta acción, Eltit también pensó en la teatralidad que significaba interpretarlas para una cámara. Desarrollar una acción para ser registrada invoca otra actitud del cuerpo. Como dijo en su momento Pablo Oyarzún respecto del videoarte, éste suspendía el flujo informativo para poner en evidencia los elementos. Algo previsto por Eltit, para elegir qué quería que fuese visto y cómo. Ha sido enfática en señalar que esta acción fue pensada de ese modo, y añade: “Le puse música bien estridente, porque es el primer videoclip que se hace en Chile... le puse música de una argentina bien chillona, sobre esa imagen que filmó la Lotty”<sup>246</sup>. De este modo, a través de la utilización del vídeo para concebir esta pieza, apelaba a la capacidad de desplazamiento que la imagen generaba y así producir una cierta distancia con lo ocurrido. Por otro lado, tenía claro dónde quería que se pusiera la atención/tensión a través del encuadre de la cámara y el trabajo de edición, que actuaban como el (ojo) testigo de la acción.

Respecto de la violencia auto-infligida, Diamela Eltit propone con esta obra múltiples lecturas. Especialmente en cuanto a la *desterritorialización* del propio cuerpo y del sistema, que la volvieron nómada, marginal, desprotegida y la convirtieron, a causa de los horrores de la dictadura, en un cuerpo residual. Al ver sus *Zonas de dolor*, somos testigos de sus quemaduras y cortes auto-infligidos en brazos y piernas, realizados antes de lavar la acera del prostíbulo.

Al parecer, Eltit buscaba a través del dolor, unirse a los cuerpos ninguneados por la sociedad dictatorial; aquellos que no valían nada para los dictadores. E hizo una fisura al respecto en la conciencia y también en el momento histórico. Siguiendo a

---

<sup>246</sup> *Ibidem*.

Galaz e Ivelic en *Chile Arte Actual*, a día de hoy aún podemos afirmar que Eltit se transformó, en ese momento, en un “cuerpo sacrificial”<sup>247</sup>. También afirmaron que transfiguró los signos: “Su cuerpo se hizo efectivamente un cuerpo expiatorio y sacrificial al quemar conscientemente sus brazos y realizar sus acciones con los brazos aún lacerados. Las cicatrices son hoy las marcas indelebles de su intensa relación con el dolor colectivo”<sup>248</sup>.

La lectura que se desprende es que el corte en la piel podría ser también un dibujo realizado a través de la incisión. Y la sangre, con su posterior cicatriz, posibilitó realmente su desdoblamiento: corte y flujo (de sangre) o, como se podría interpretar también, dibujo y pintura. A través de la huella generada por el corte y de la cicatriz como memoria de una gráfica simbólica, la violencia que ejerció Eltit hacia sí misma dejó su cuerpo como un total soporte. Anuló la idea referencial del cuerpo al presentar una gráfica corporal donde víctima/victimaria eran la misma persona, pero aludió también con ello a las víctimas de las torturas y desapariciones. Generó un estado de alerta a través de su cuerpo.

Al respecto de los cortes, la autora señala: “La distancia que separa los dos cortes es la superficie de la piel que aparece y emerge siguiendo rigurosamente la forma propia de la muñeca”<sup>249</sup>. Con estas palabras, da cuenta que ella misma se había desterritorializado para llevar a cabo la acción, saliendo de sí como sujeto e individuo. Se transformó en un cuerpo totalmente politizado que reflejó lo ocurrido y cargó con ello. En este trabajo, Eltit propuso su cuerpo como un mapa, donde los lugares se cruzaron y fueron tantos como las marcas que tenía Chile en ese momento y que aún conserva, a modo de cicatrices y de memoria.

Al leer *Por la Patria* en el prostíbulo (en proceso de escritura por aquel entonces), transformó su historia en parte del lugar, involucró su memoria con la historia de aquel espacio, transfigurándolo pero también invirtiéndolo. En ciertos

---

<sup>247</sup> IVELIC, Milan, GALAZ, Gaspar, “La Transgresión de los límites”, *Chile Arte Actual*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, p. 217.

<sup>248</sup> *Op. cit.*, p. 216.

<sup>249</sup> ELTIT, Diamela, *Lumpérica*. Chile: Las ediciones del Ornitorrinco, 1983, p. 146.

sentidos, travistiéndolo. Lavó la calle a modo de un acto de penitencia y generó a partir de ahí un punto cero. Pareciera que incluso quiso borrar las huellas de los transeúntes en un país manchado, donde cada paso dejó tras de sí, huellas de sangre y dolor.

Eltit reconstruyó el sitio, le dio un nuevo sentido y lo cambió durante el momento que duró su acción. Lo resignificó al igual que hizo con su cuerpo. La lectura poética y el lavado de la acera, dieron un nuevo significado a un lugar marcado por la mercantilización del cuerpo, cambiándolo por una circulación literaria de la palabra. Apeló con estas acciones a la neoliberalización de la sexualidad, mientras todo lo demás estaba reprimido: publicaciones, censura extrema, etcétera. Subrayó la negación de los cuerpos, su instrumentalización y la regulación de la sociedad a través del creciente consumismo, instalado a modo de estrategia de control y adoctrinamiento. Del mismo modo, esta acción evidenció también las relaciones museo-prostíbulo, institución cultural–periferia social (el margen), cuerpo-dolor (desaparecidos/as), territorios políticos y cuerpos politizados.

## **El cuerpo como texto: Marcela Serrano y Paulina Humeres**

En este epígrafe revisaré de forma paralela el trabajo de Marcela Serrano (Chile, 1951) y Paulina Humeres (Chile, 1954), debido a que apuntaron a cuestiones similares: el cuerpo y su manipulación a través de la pintura, para volverlo un texto sin palabras y limpio de las inscripciones impuestas. Un espacio desde el cual reflexionaron acerca de la autobiografía, la identidad, el género y sus imposiciones sociales.

### ***Autocrítica (1979)***

En 1979, Marcela Serrano realizó esta obra en una sala del Instituto de Arte Contemporáneo de Santiago. Esta acción tuvo lugar en medio de una intervención espacial integrada por algunos textos y fotografías, cuyo montaje incluía una malla metálica, en alusión a la represión y una franja de tierra que dividía el espacio en dos. Al fondo de la sala, había una pantalla que mostraba una película de 16 mm en blanco y negro, y cinco monitores de televisión en color que registraban la acción de Marcela Serrano, mientras pintaba de blanco su cuerpo desnudo, tal como puede apreciarse en la siguiente imagen (fig.25).



25. *Autocrítica*, Marcela Serrano, 1979



En el audio, su voz en off relataba la experiencia de llevar a cabo esta obra. En aquella confesión, declaraba sus dudas y temores de realizar un trabajo con estas características y utilizando su cuerpo completamente desnudo. Podría deducirse que esta obra estuvo orientada a su propia búsqueda de identidad, al blanquear su cuerpo y esperar la inscripción en él. Pintar su cuerpo de blanco también podría aludir a la necesidad de plantear un ritual como los realizados por aquellos/as nativos/as de la Colonia para obtener favores de las divinidades. En ese sentido, podría tratarse de una búsqueda en cuanto a raíces e identidad primigenia. Pero también es posible darle un sentido más amplio y contextualizado de acuerdo al momento: podría también reflejar la condición personal y política de las mujeres debido a la invisibilidad impuesta. Una invisibilidad social que se llevó adelante desde la idea militar estandarizada del sometimiento, a través de las figuras diseñadas de madre o esposa. En este sentido, el cuerpo blanqueado de Serrano podría representar la negación a las órdenes militares a través de la borradura de su cuerpo con pintura blanca, ya que había también un ninguneo hacia el cuerpo de las mujeres. La sala blanca y su cuerpo pintado del mismo color, hablan de una idea de camuflaje, donde la guerra tenía lugar y había que valerse de las estrategias para combatir: el maquillaje y el disfraz como contrapartida al discurso impuesto.

Después de esta acción, Marcela Serrano giró definitivamente hacia el campo de la literatura. La necesidad de habitar la palabra fue extensiva. Su caso fue similar al de Diamela Eltit y Raúl Zurita, aunque a la inversa. Serrano partió desde la visualidad para llegar a la palabra. Transformó su cuerpo en una página en blanco, lista para ser llenada, donde ella misma escribía su historia. En este sentido su trabajo también puede ser leído como la necesidad de nombrar, de entablar un diálogo con aquella ficción impuesta y normativa que había sobre el cuerpo.

Al reflejar una cuestión biográfica, personal pero también histórica, blanquear su cuerpo podía aludir también a la idea de la memoria. En la grabación de la sala, Serrano evidenció sus propios miedos de realizar este tipo de acciones, aún en la seguridad de un espacio (privado) de arte. Según sus palabras, buscaba una fusión con

el cuerpo social, lo que da cuenta de la conversión de su cuerpo de individual a social e histórico, desde donde esta historia debía ser escrita.

### ***Eroica (1982)***

En 1978, Paulina Humeres viajó a Italia junto al artista Francisco Smythe. Quedó impresionada con la obra de Wolf Vostell, que influyó posteriormente en sus obras: “Fue impactante, los poetas vivos, Fluxus, Piñoti, Miccini, que abordaban en sus obras la manipulación a través de la imagen”<sup>250</sup>.

En 1982 obtuvo la beca para artistas jóvenes otorgada por el Instituto Italo-latinoamericano de Roma y llevó a cabo la obra que tratamos (*Eroica*) en la Galería La Vecchia Farmacia, en Forte di Marmi, Italia, después de una invitación de Eugenio Miccini para realizar una obra visual de su poesía. Humeres proyectó sobre su cuerpo una diapositiva de la pintura renacentista *Eva*, de Palma il Vecchio, y se cubrió el cuerpo con pintura rosada, para luego imprimir su silueta tres veces sobre papeles blancos pegados al muro, como podemos ver en la fotografía realizada por Patricia Novoa (fig. 26). Los espacios vacíos entre las siluetas fueron cubiertos con pintura amarilla. Humeres terminó su acción al escribir con spray negro en el muro la palabra EROICA. La acción completa duró ocho minutos y fue grabada y emitida simultáneamente en monitores dispuestos en el lugar.

---

<sup>250</sup> HUMERES, Paulina, *Memoria y experimentalidad*, MAC. Bicentenario Museo de Arte Contemporáneo. <[http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion\\_arte\\_experimental/paulina\\_humeres.pdf](http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion_arte_experimental/paulina_humeres.pdf)> Consultado el 15 de octubre de 2013.



26. *Eroica*, Paulina Humeres, 1982

Con esta obra, Humeres trasladó a su cuerpo la inconformidad con los cánones de belleza impuestos que el Chile dictatorial veía en la cultura europea como expresión máxima de la alta cultura, que negaba la producción propia en términos culturales y artísticos. Algunos años después, Humeres se refirió a esta obra en particular, con estas palabras: “Fue una de mis primeras obras donde planteo la condición de la mujer en una sociedad descarada y pornográficamente machista, como un producto más de consumo; la mujer es escogida como víctima, reducida sólo a un cuerpo, apreciada sólo como cuerpo, de esta imagen le es imposible salir. Eva esta culpada y en el mundo contemporáneo la Mujer sobrevive a esa culpa y cae en un objeto de consumo donde está establecido como debe ser su belleza”<sup>251</sup>.

Al cambiar su cuerpo a través de la pintura, se sumó a la crítica iniciada por Serrano y propuso también su cuerpo como un nuevo campo de enunciación donde debían escribirse las otras historias. Un cuerpo diferente, que se presentó desde la deconstrucción para reinventarse en un diseño distinto que estableció cruces entre la estética y lo político.

---

<sup>251</sup> HUMERES, Paulina, Cuestionario de Donaciones Bicentenario, 2010, en: AAVV, *Cuadernos MAC, Chile años 70 y 80, Memoria y experimentalidad*, MAC Bicentenario Museo de Arte Contemporáneo, Chile, Julio 2011-Enero 2012, p. 15.

## El cuerpo por asalto. Lecturas que se desprenden

Para que la política tenga lugar,  
el cuerpo debe aparecer<sup>252</sup>.

Ana Martínez de la Escalera, en su texto “Contando las maneras para decir el cuerpo”<sup>253</sup>, propone repensar el cuerpo y las ideas que históricamente han pesado sobre él, así como algunos códigos: sexo, leyes jurídicas, religión y por supuesto, lenguaje. Este último, en el caso de estudio, interpretado y manipulado además por el cuerpo militar. Pero aún con la imposición desde el lenguaje patriarcal, jerárquico y heterodominante, el cuerpo disidente esquivó la vigilancia. A través de la experiencia corporal y la adopción de la estrategia feminista de la deconstrucción, el cuerpo escapó performativamente como sujeto normado. Tal como apunta Silvia Federici, “la reconstrucción de la historia de las mujeres o la mirada de la historia desde un punto de vista femenino implica una redefinición de las categorías históricas aceptadas, que visibilice las estructuras ocultas de dominación y explotación”<sup>254</sup>. De acuerdo a esto, se puede afirmar que el cuerpo se volvió visible en la década de los ochenta, como una posibilidad disidente debido a que se articuló también desde el lenguaje, subvirtiendo y visibilizando ciertas estructuras de dominación que se encontraban naturalizadas en la sociedad.

Recordemos que, durante la dictadura, el cuerpo estuvo prohibido como tema e incluso como objeto de reflexión. Se intervinieron los procesos de comunicación con los otros (la censura a través de la DINACOS), sobre todo si los temas trataban de ciertas experiencias y de la transmisión de (nuevos) saberes, que por supuesto escaparon igualmente al control militar.

---

<sup>252</sup> BUTLER, Judith, “Cuerpos en alianza y la política de la calle”, *Transversales*, Nº 26, Junio de 2012, s/n p. Corresponde a la intervención “Bodies in Alliance and the Politics of the Street”, que tuvo lugar el 7 de septiembre de 2011, en Venecia, en el marco de la serie de conferencias *The State of Things*, organizada por la Oficina de Arte Contemporáneo de Noruega (OCA).

<<http://www.transversales.net/t26jb.htm>>

Consultado el 4 de enero de 2013.

<sup>253</sup> MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María, “Contando las maneras para decir el cuerpo”, *Revista Debate Feminista*, Cuerpo y Teoría, Año 18. Vol. 36. Octubre 2007, p. 3.

<sup>254</sup> FEDERICI, Silvia, *Calibán y la bruja, Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, p. 25.

Aquellos cuerpos desaparecidos a la fuerza, fueron subrayados (conceptualmente) a través de los que emergieron en el arte de acción, en algunos casos doblemente sexuados. Es como si el cuerpo histórico (los desaparecidos/as) se hubiera vuelto visible pese a la norma militar, en un acto de rebeldía ante la imposición de desaparecer. Se tambalearon las bases de una sociedad adoctrinada por la coacción militar sobre el cuerpo: castigo, crimen, desapariciones, además de una secuencia de acciones utilizadas para domesticarlo, prohibirlo y aleccionarlo de acuerdo a lo diseñado por la dictadura.

Desde estos (nuevos) cuerpos sexuados a través de la diversidad y la colectividad, se realizaron distintas experiencias de arte de acción, en un claro ejercicio de comunicación con lo colectivo, con el duelo, lo social y lo político.

La desobediencia corporal y el haber mantenido sus cuestionamientos en el mundo privado, volvió al cuerpo un tema público a mediados de esta década e irrumpió en los espacios: fue visible y tomó la palabra. En el caso del arte de acción, aquello representó una inmensa posibilidad de generar multiplicidad de cuestionamientos a los roles, las imposiciones, los castigos corporales y por supuesto a la historia misma, pues tal como señalan Ana Navarrete y Williams James: “El cuerpo es un lugar privilegiado... partiendo de la concepción foucaultiniana que no existe un cuerpo natural, sino que el cuerpo es una superficie de inscripción social, pero que además el cuerpo es una superficie que hay que inscribir”<sup>255</sup>.

El uso de los espacios públicos por parte de los/as artistas desde la periferia social (y política) cobró sentido a partir del (auto)reconocimiento y el cuestionamiento de los roles de género. Esto permitió que se conquistaran espacios y consiguieran nuevas armas para hacerse oír y obtener derechos: tanto desde la justicia como desde la igualdad en materia cívica, ya que los/as artistas así como diversas agrupaciones, propusieron una serie de interrogantes que llevaron a debate lo vivido por la sociedad en dictadura, haciendo eco de las reflexiones propuestas por Navarrete y James:

---

<sup>255</sup> NAVARRETE, Ana y JAMES, William (ed.), *The gendered city: espacio urbano y construcción de género*. Cuenca, España: Ediciones Castilla- La Mancha, 2004. p. 48.

El cuerpo es producido físicamente, socialmente, sexualmente y discursivamente y a la vez el cuerpo se inscribe en relación a su entorno, de forma que el entorno a la vez produce el cuerpo, esta relación de introspección y proyección es una relación de retroalimentación; el cuerpo es pues el depositario del orden social; se inscribe desde el género y es condición primera para la construcción de la subjetividad<sup>256</sup>.

Estos (nuevos) cuerpos surgieron a través del arte de acción, pero también a través de la disidencia social, y podrían corresponder a lo que Michel Foucault señala como saberes sometidos, los que habrían sido invisibilizados por la dictadura, dentro de discursos funcionales. Como apunta Foucault, “los saberes sometidos son estos bloques de saberes históricos que estaban presentes y soterrados en el interior de los conjuntos funcionales y sistemáticos (...) toda una serie de saberes calificados como incompetentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, inferiores jerárquicamente al nivel del conocimiento o de la cientificidad exigida”<sup>257</sup>.

A partir de la insurrección de estos saberes, se genera el espacio de desobediencia articulado desde el cuerpo y la palabra. En relación con esto, Nelly Richard plantea la necesidad de hacer crítica cultural como crítica feminista, dado que considera que había que “aprender a desmontar los estratagemas del discurso, asumiendo que lo discursivo-representacional es el medio a través del cual se formula la ideología sexual que busca confundir naturaleza y significación en la categoría supuestamente invariable de lo femenino”<sup>258</sup>. Hacerlo, abriría caminos en el sentido de desobedecer, a partir del discurso, todo protocolo de adoctrinamiento y, por extensión, se lograría también para el cuerpo nuevas posibilidades de reconfiguración.

---

<sup>256</sup> *Op. cit.*, p. 47

<sup>257</sup> FOUCAULT, Michel, *La microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1979, p. 129.

<sup>258</sup> RICHARD, Nelly, “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, *Revista Debate feminista*, año XX, Vol. 40, octubre de 2009, p. 77.

## Feminismo y politización del cuerpo: configuraciones sobre el cuerpo social

La dictadura nunca hizo referencia a la importancia cultural de las mujeres, no obstante, los militares fusionaron los conceptos patria-madre, reconociendo la influencia de ésta en la sociedad. Pero como forma de invisibilizar (y controlar) ese poder, potenciaron el rol de madre a nivel social para servir a la utilización (política) del rol tradicional de las mujeres. Desde la noción de “patria en peligro”, Pinochet señala:

En su instinto femenino ella advertía claramente que lo que se definía en esos días dramáticos no era un simple juego de partidos políticos: era la existencia a la muerte de la nación (...) rectificado el rumbo de nuestra historia por el movimiento militar del 11 de septiembre, mal podríamos las nuevas autoridades olvidar el compromiso que hemos contraído con las mujeres de nuestro país. Su voz fue para nosotros la voz de la patria, que nos llamaba a salvarla (...) como hombre, como soldado y como gobernante, no creo poder rendirles mayor homenaje que el de recordar la responsabilidad que significa para los hombres de armas la fe que ellas depositaron públicamente en nosotros, y esa fe da fuerza y estímulo<sup>259</sup>.

A partir de este momento, se pone en marcha un nuevo rol para las mujeres: patria, madres y esposas que debían resguardar los valores que encarnaban de dicha nación, salvándola y reconstruyéndola. La patria uniformada representó a las mujeres en una sociedad militarizada. Tal como señala Vania Obregón, “estaban subordinadas a la autoridad masculina, consistiendo su misión en apoyar al régimen como madres, esposas e hijas... poniendo al servicio de la nación, la maternidad y la procreación, ambas necesarias para el resurgimiento patrio”<sup>260</sup>.

---

<sup>259</sup> Discurso pronunciado por Augusto Pinochet, en el edificio Diego Portales, ante dirigentes mujeres el día 24 de abril de 1974. Discurso completo incluido como Anexo I en: VALDÉS Teresa, “Las mujeres y la dictadura militar en Chile”, Material de discusión Programa FLACSO, Santiago de Chile, nº 94, marzo de 1987, pp. 21-22.

<sup>260</sup> OBREGÓN, Vania, “El régimen militar y las mujeres (1973 a 1989): Discurso oficial, prácticas y disciplinamiento”, en: *Memoria, tradición y modernidad en Chile. Identidades al acecho*. Chile: Colección Investigadores Jóvenes, CEDEM, Ed. LOM, 2001, p. 314.

Asimismo, Obregón comenta que durante la dictadura el valor de las mujeres estaba ligado a su capacidad reproductiva, pues sus cuerpos fueron espacios de intervención, penetración y apropiación<sup>261</sup>. Por otro lado, se promovía el rol de la mujer con participación política activa en una esfera considerada apropiada para ellas (a través de los Centros de Madres de CEMA-Chile). “La mujer, porque es buena madre, aceptará todo o casi todo (...) a partir de estos diversos mecanismos, la mujer formará parte del sostén del régimen militar”<sup>262</sup>, se decía. En este diseño, hubo grupos dedicados a fiscalizar que se cumplieran estas metas, como por ejemplo la Secretaría General de la Mujer, CEMA-Chile o las Damas de Acuarela<sup>263</sup>.

A modo de contexto, hay que considerar que el feminismo se desarrolló en Chile (y en Latinoamérica en general) en plena dictadura, mientras oscilaba entre la clandestinidad y la reivindicación de derechos. Recordar esto es subrayar la idea de disidencia propuesta por el feminismo, que se hizo popular debido al cuestionamiento de los roles de género, así como del cuerpo y su capacidad política.

La década de los ochenta fue la de mayor auge para los movimientos feministas. En medio de la (re)construcción social que se necesitaba, los feminismos generaron resistencia desde la organización y legitimación institucional a través de los Encuentros Feministas Latino Caribeños <sup>264</sup> (EFLAC) realizados desde 1981. Rápidamente se transformaron en espacios de confluencia donde tenía lugar la producción de nuevos saberes y se conectaban distintas experiencias y estrategias para oponerse a la dictadura y transformar su entorno a través del activismo político. Con el concepto de Vida y Política, se dio una respuesta a la política de la muerte y

---

<sup>261</sup> *Op. cit.*, p. 315.

<sup>262</sup> Se fomentó la creación de las voluntarias, que fueron conocidas como las ‘madrecitas’. Fueron organizadas mediante charlas y talleres de trabajo desde los CEMA en cada barrio, donde se les enseñaron algunas obras de Pinochet. Se constituyeron como un arma poderosa de adoctrinamiento. Llegaron a existir 9.975 centros de este tipo, con cerca de 225.870 afiliadas. Véase: VALDÉS, Teresa, “Las mujeres y la dictadura militar en Chile”..., *Op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>263</sup> Véase: SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio, *Historia Contemporánea de Chile IV: Hombres y Feminidad (Construcción cultural de actores emergentes)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2002, p. 200.

<sup>264</sup> De vital importancia el primero de ellos, celebrado entre el 18 y 21 de julio de 1981. Véase: RESTREPO, Alejandra, BUSTAMANTE, Ximena, *10 Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe: apuntes para una historia en movimiento*. México D.F.: Comité Impulsor del XI Encuentro Feminista, 2009, pp. 13-14.



desapariciones forzadas de la dictadura: “Se orientaron hacia una lucha de profundización democrática que transformó las pautas de dominación en toda la sociedad y, específicamente la subordinación de género, hacia una plena igualdad”<sup>265</sup>.

A partir de iniciativas como ésta, surgieron otras agrupaciones que fomentaron la participación de las mujeres en la lucha democrática: Mujeres de Chile (MUDECHI), el Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer (CODEM), la Liga Pro Paz, la Unión Chilena de Mujeres (UCHM), la Unión Popular de Mujeres Rosario Ortiz (UPM) o el Frente de Mujeres Juanita Aguirre, que vivieron un proceso en el que se combinaron distintas orientaciones políticas con las posiciones de género. En este período también existieron organizaciones no gubernamentales, como las Organizaciones Económicas Populares (OEP), grupos de auto-subsistencia, grupos y talleres de estudio y promoción feministas, Organizaciones Sindicales de Mujeres y agrupaciones generales que tuvieron carácter de movimiento y profundizaron desde el debate y el trabajo colectivo “más allá de las clases y de resistencia política”<sup>266</sup>.

Se sumaron las Casas de Acogida como Casa Yela en Talca o Casa Malén en Santiago, así como las distintas Casas Feministas, como el Centro de Estudios de la Mujer y Casa de la Mujer La Morada o Casa Sofía, en Santiago, que revitalizaron el debate en medio de la dictadura, con espacios donde reflexionar respecto del cuerpo, la violencia y los abusos que se habían vivido<sup>267</sup>. Todas estas agrupaciones ayudaron también a mantener vivo el interés por deliberar acerca de los roles de género y la participación política. A este respecto, Nelly Richard señala la amplitud que tuvieron los distintos feminismos y afirma que “el feminismo de la antdictadura no sólo pretendía movilizar a las mujeres para activar la lucha social contra el sistema de discriminación sexual de la ideología patriarcal. También ocupó la categoría mujer para

---

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>266</sup> *Op. Cit.*, pp. 200-201.

<sup>267</sup> Algunas Casas de acogida del período fueron: *La casa Yela* en Talca impulsada por las Hermanas Maryknoll; *La Morada*, *Casa Malén* o *Casa Sofía* en Santiago. Para conocer más detalles respecto de su formación e historia, conviene revisar: HINER, Hillary, “De la olla común a la acción colectiva”, *Polis Revista Latinoamericana*, Nº 28, s/n p.

<<http://polis.revues.org/1222>>

Consultado el: 27 de Noviembre de 2012.

diseñar nuevos ejes de reconceptualización crítica del pensar y del hacer (la) política (...) con su tradicional referencia monolítica al poder de Estado”<sup>268</sup>.

Desde los feminismos se denunció la situación de subordinación y exclusión en el interior de los partidos políticos (especialmente el PC y el PS) y se inició un amplio proceso de cuestionamiento, al reflexionar sobre cómo se vivían las relaciones de poder dentro de estos espacios de participación política. Comenzó entonces la necesidad de construir organizaciones autónomas, en espacios considerados por excelencia como territorios del varón y por tanto, derivados a la legitimidad masculina. Virginia Vargas señala que las posturas feministas “mantuvieron una perspectiva de subversión y disidencia, unida a una constante transformación para poder adaptarse y hacer frente a los distintos espacios de control, además de un fuerte (y creciente) compromiso de unirse a la lucha social y política, con el fin de liberarse de la subordinación”<sup>269</sup>. En efecto, se construyeron diversos centros de trabajos feministas donde se planteaban soluciones estratégicas a la dictadura, aunque también se producían allí nuevos saberes como forma de resistencia teórica, entre las que destacó especialmente la política<sup>270</sup>, que se extendió hacia el arte de acción.

Hay que destacar que el surgimiento de organizaciones de este tipo se debió a la relativa apertura política hacia 1983 y el incremento de la movilización social, que dio origen a nuevos grupos como el Movimiento de Mujeres por el Socialismo<sup>271</sup>. Ese año, clave en la historia de la lucha social en Chile, las coordinadoras y organizaciones

---

<sup>268</sup> RICHARD, Nelly, *Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 202.

<sup>269</sup> Ver más detalles en: VARGAS VALENTE, Virginia, “Apuntes para una reflexión feminista sobre el movimiento de mujeres”, en: LUNA G., Lola (comp.), *Género, clase y raza en América latina, algunas aportaciones. Seminario Interdisciplinar Mujeres y sociedad*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1991, pp. 195- 204.

<sup>270</sup> Al respecto, algunas de las críticas que recibió el feminismo de corte más académico durante fines de los ochenta y noventa, fue precisamente dejar el trabajo de lucha en la calle para centrarse en la escritura. Ver más detalles de esto en: KÜPPERS, Gabriele, “De la protesta a la propuesta”, *Género, feminismo y masculinidades en América Latina*. El Salvador: Ediciones Böll, octubre de 2001, p. 21.

<sup>271</sup> Militantes de partidos del área socialista. Eran feministas independientes que se articularon para trabajar políticamente con autonomía respecto a los partidos. Véase: VALDÉS, Teresa, WEINSTEIN, Marisa, *Mujeres que sueñan. Las organizaciones de pobladoras en Chile: 1973- 1989*. Santiago de Chile: Flacso, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1993, p. 136.

se transformaron en grupos con peso social, cultural y político, relevantes en la lucha por los derechos y reivindicaciones de género. Ejemplo de ello fueron el Movimiento de Mujeres Pobladoras (MOMUPO), la Agrupación de Mujeres Democráticas, la Comisión de Derechos de la Mujer (CODEM), Mujeres por la Vida, el resurgimiento del Movimiento de Emancipación de la Mujer Chilena a través del MEMCH'83, y distintos movimientos feministas y lesbofeministas, como Ayuquelén.

Cabe destacar que la CODEM fue enfática al señalar que durante la dictadura las mujeres recibieron una doble opresión: el drama de la cesantía y la inseguridad cotidiana, así como las campañas del Gobierno para reafirmar las concepciones más retrógradas sobre dependencia y sumisión. Desde la disidencia, el llamado fue a luchar por la justicia y la resistencia: "El eje de acción fue responder a la violación de los derechos humanos, la cesantía y la represión: era la defensa de la vida. La década de los ochenta correspondió a un momento de solidaridad y autoayuda frente a los problemas que aquejaban a toda la población"<sup>272</sup>.

---

<sup>272</sup> Véase: VALDÉS, Teresa, WEINSTEIN, Marisa, *Mujeres que sueñan...*, *Op. cit.*, p. 132.



## Capítulo 4

### Cuerpo(s) radicalizado(s) y disidencia organizada

#### Cuestionar el género

Los feminismos hicieron visibles la subordinación y la falta de derechos civiles de las mujeres y produjeron un conjunto de rupturas, pero al mismo tiempo propusieron la construcción de nuevos paradigmas y pautas interpretativas. Tal como señala la socióloga, María del Carmen Feijoo, “más que añadir la problemática de las mujeres a los campos tradicionales de pensamiento, comenzaron a deconstruir y reconstruir el campo de conocimiento desde una perspectiva feminista”<sup>273</sup>. En efecto, las iniciativas de distintos colectivos de mujeres de realizar acciones en el espacio público fueron una manera resistente, sistemática y premeditada de combate a la imposición dictatorial. Desde la organización y la coordinación, estos colectivos lograron cuestionar la posición de los varones, concretamente de los militares, respecto de considerarse como propietarios naturales del espacio público.

---

<sup>273</sup> FEIJOO, María del Carmen, “La influencia de los referentes teóricos y de los contextos sociales en la fijación de las agendas de investigación sobre las relaciones de género”. En: GUZMÁN, Virginia y HOLA, Eugenia (eds.), *El Conocimiento como un hecho político*. Santiago de Chile: Centro de Estudios de la Mujer, 1996, p. 229.

Para comprender las obras de arte de acción realizadas desde la segunda mitad de la década de los ochenta que continuaban con el trabajo de deconstrucción propuesto por los feminismos, será necesario revisar brevemente qué hechos sociales ocurrieron; así como qué acciones de las distintas agrupaciones sociales influyeron en la realización de ciertas piezas de arte de acción. Por otra parte, en determinadas ocasiones se fusionó el activismo con esta nueva forma de hacer arte que reflejaba y amplificaba lo que pasaba en la sociedad.

### ***Politización del duelo: La cueca sola***

Un ejemplo emblemático que cruzó lo estético y lo político fue la acción efectuada por la AFDD en un acto realizado en el Teatro Caupolicán, en Santiago, el 8 de marzo de 1978. En aquella oportunidad, las mujeres de la agrupación cantaron y bailaron una variación del baile nacional (llamado Cueca<sup>274</sup>), en el cual el varón baila galantemente alrededor de su pareja sin llegar a tocarse. En esta variación presentada por la AFDD, llamada *la cueca sola*, madres y esposas bailaron solas con las fotografías de sus hijos o maridos colgadas del pecho. Este baile, conocido también como *la cueca madre*, fue escrito por Gala Torres, integrante de la agrupación. Después de su primera presentación, *La cueca sola* se bailó en varios lugares, siempre asociada al sentido de denuncia de la soledad y la espera de los hijos o maridos desaparecidos.

*La cueca madre* se constituyó inmediatamente como un ritual de duelo. La acción de bailarla solas, sin ser arte de acción como tal, resultó potente y volteó completamente el sentido festivo y animoso que este baile tenía. La AFDD lo convirtió en una escenificación que transmitía la tristeza y el duelo que llevaban,

---

<sup>274</sup> El baile de la cueca fue declarado por la dictadura como baile nacional, mediante Decreto publicado por el Ministerio Secretaría General de Gobierno en el Diario Oficial, con fecha 6 de noviembre de 1979, donde constaba “Decreto 23: Declara a la cueca danza nacional de Chile”. Véase: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.

<<http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=224886&idVersion=1979-11-06>>

Consultado el 13 de Enero de 2013.

correspondiéndose con lo propuesto por Diana Taylor, al señalar que la idea del luto y el duelo movilizaron este tipo de acciones<sup>275</sup>.

Desde luego, para esta acción hay múltiples interpretaciones, pero la que nos interesa especialmente es la que hace la Dra. Sonia Montecinos, que denominó este tipo de acciones como “Política Maternal”. Montecinos definió así la práctica de estas mujeres (que eran madres) en la ocupación del espacio público para denunciar que sus familiares no estaban:

Es posible analizar estas acciones desde la construcción cultural del género adentrándose en algunas de las dimensiones simbólicas que la madre o lo maternal han tenido en esas luchas políticas. Sin lugar a dudas la representación simbólica de La Madre ha sido horizonte y soporte de un sinnúmero de organizaciones y movilizaciones en Chile. Nuestra hipótesis es que ello es posible toda vez que la cultura mestiza ha elaborado una construcción simbólica del género en donde la categoría de lo femenino es sinónimo de madre y la de masculino de hijo o padre ausente<sup>276</sup>.

Este baile evidencia el reflejo de una herida histórica en el territorio, que se subraya al considerar que, un año antes de que fuera decretada por los militares como baile nacional, surge como emblema del duelo, politizando el dolor. Cabe señalar que, tal como indica Cecilia Sánchez, este baile, al ser realizado como protesta/denuncia por mujeres que buscaban a sus varones, dejaba entrever que quedaban en un segundo abandono los cuerpos de aquellas desaparecidas en las mismas circunstancias políticas<sup>277</sup>.

---

<sup>275</sup> TAYLOR, Diana, “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”, *Hemispheric Institut*, New York University, 2005, s/n p.  
< <https://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html> >  
Consultado el 05 de enero de 2013.

<sup>276</sup> Esta construcción proviene de nuestra historia de mestizaje, explicada anteriormente en el sub-epígrafe “Un problema de fondo: cuerpo y mestizaje” del capítulo 1, donde la madre se muestra como el único referente de identidad. Véase: MONTECINOS, *Sonia, Palabra dicha, escritos sobre género, identidad y mestizaje*. Santiago de Chile: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, Serie Estudios, 1997, pp. 80-81.

<sup>277</sup> Véase: SANCHEZ, Cecilia, *Escenas del cuerpo escindido: ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Chile: Universidad Arcis y Editorial Cuarto Propio, 2005, p. 85.

Desde los conceptos de subversión, memoria y dolor, surgieron distintas agrupaciones como la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), Agrupación de Familiares de Prisioneros Políticos (AFPP), Mujeres por la vida, Mujeres de Chile (MUDECHI), que habitaron el espacio público (la calle) con acciones organizadas que además cuestionaban el rol que las asignaba al espacio privado: “La especialización de los espacios estaba y sigue estando íntimamente vinculada con el ejercicio del biopoder y es por ello que, en la sociedad que históricamente ha repartido papeles distintos a los hombres y a las mujeres, entendemos cómo las particularidades del performance del género se conectan con los espacios y los lugares”<sup>278</sup>.

A mediados de los años ochenta y debido a las acciones de estas agrupaciones en el espacio público para reclamar a sus seres queridos, se pusieron de manifiesto las ausencias de los/as detenidos/as. En una entrevista realizada en 1986 por la Revista Análisis a Sandra Palestro, del Coordinador Político de Mujeres, ésta señalaba: “Estamos haciendo política de una forma distinta”<sup>279</sup>. “Se requiere combinar las barricadas, el tomarse las calles —la protesta como hasta ahora ha sido concebida— con elementos concretos de desobediencia civil, con hechos concretos que la gente lleve a cabo sintiendo porqué los hace y sabiendo que ellos golpean al régimen, ya sea en su aparato económico o administrativo”<sup>280</sup>, expresaba. Agrupaciones como ésta ocuparon el espacio público con manifestaciones e intervenciones y dejaron también sus huellas en el registro de las acciones colectivas más recordadas (los encadenamientos), aunque también utilizaron como formas de protesta, las huelgas de hambre y las caminatas con las fotos de sus desaparecidos colgadas del pecho, para volver visible la violación constante de los derechos humanos, revirtiendo la lógica

---

<sup>278</sup> NAVARRETE, Ana y JAMES William (ed.): *The gendered city: espacio urbano y construcción de género*. Cuenca, España: Ediciones Castilla- La Mancha, 2004. pág. 19.

<sup>279</sup> COLLYER, Patricia, “Movilización del 7 de marzo: Los porqué de las mujeres”, *Análisis* Nº 132, año IX, 4 al 10 de marzo de 1986, p. 7.

<sup>280</sup> *Ibidem*.



vertical del cuerpo militar al desafiarlo a través de acciones que presentaban el cuerpo de la madre a nivel organizativo<sup>281</sup>.

Con suficientes años de distancia, cabe hacer la pregunta de si quizás por ser mujeres no se las consideró verdaderamente una subversión al orden establecido desde la imposición militar<sup>282</sup>. A este respecto, resulta extraño considerar que, en 1986, tuvo lugar un atentado contra Pinochet en las afueras de Santiago, por el cual se declaró Estado de Sitio en todo el país, pero a los colectivos de mujeres no se les prohibió realizar acciones ni actos en las calles, con lo cual podría pensarse que, debido a la invisibilidad como sujeto político que se les atribuía, pudieron seguir adelante pese a las dificultades (sobre todo económicas) y llegar a concretar el proyecto subversivo. Trascendieron completamente la dictadura, pues sus demandas actuaron contra la violencia estructural y simbólica que había sobre sus cuerpos.

### ***La (nueva) otredad***

A raíz del trabajo teórico hecho desde los feminismos, aparecieron (nuevos) cuerpos, sexuados por elección a través del travestimiento. Eligieron que su presencia se daría a través de la colectividad, y en ocasiones estas agrupaciones realizaron experiencias cercanas al arte de acción, en un claro ejercicio de comunicación con lo social y lo político. En el caso de los/as artistas que lo practicaron, surgió la posibilidad de generar multiplicidad de cuestionamientos a los roles de género, a las imposiciones militares, a los castigos sobre el cuerpo y por supuesto, a la historia misma. Para ello se recurrió a la escenografía corporal, que permitía interpretar alguno de los géneros y proponer, a partir de la acción, la idea de simulacro. Un concepto que sugiere la obra

---

<sup>281</sup> Véase: TAYLOR, Diana, “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”, *Op. cit.*

<sup>282</sup> En una de sus investigaciones, Hillary Hiner comenta respecto de la primera protesta que hicieron integrantes de La Casa Yela. Una de ellas, señala que se tomaron la calle marchando con pancartas y algunos varones les arrojaron piedras gritándoles “mujeres locas, vayan a hacer la comida”. Ante esto, carabineros se limitó a pedirles que por favor se subieran a la vereda y ellas por supuesto, se negaron para continuar con la protesta.

Véase: HINER, Hillary, “De la olla común a la acción colectiva. Las mujeres “Yela” en Talca, 1980-1995”, *Polis Revista Latinoamericana*, Nº 28, s/n p.

<<http://polis.revues.org/1222>>

Consultado el 27 de Noviembre de 2012.

de Francisco Copello, Marcela Serrano o Paulina Humeres, que en algún momento trataron el tema de desaparecer (o borrar directamente) su cuerpo bajo capas de pintura. A este respecto, hubo una proliferación del uso del cuerpo en respuesta a las desapariciones, que generó una masa crítica de cuerpos que (re)organizó la mirada, el proceso político y, con una cierta distancia, la reflexión y la construcción de historia(s) paralela(s).

La resistencia cultural contra-hegemónica de Chile fue una muestra de identidad. Hasta cierto punto, esta resistencia (que custodió los espacios simbólicos y físicos) dio lugar a lo nuevo, a lo intercultural como punto de encuentro entre los elementos de la propia idiosincrasia versus la impuesta (hegemónica y dominante, promulgada por la dictadura). Esto dejó como resultado una hibridez estética en lo cultural y generó para muchos/as un nuevo simulacro respecto a la identidad, que buscó legitimarse a sí misma desde la periferia. Se buscó intervenir a través del discurso en la escena misma, para travestirla desde el lenguaje y llevarla hasta el travestimiento del cuerpo.

Pese a la burocratización del cuerpo, al control sobre él y la sexualidad durante la dictadura, el mercado neoliberal propició los primeros bares para homosexuales y *topless* en la década de los ochenta, al mismo tiempo que el sida ganaba terreno. Se institucionalizó el comercio sexual, aunque ello no significó ni un cambio ni una apertura respecto de la diversidad y la libertad sexual. Por el contrario, evidenció el doble estándar al ser aceptados por la sociedad como opción sólo para las noches, y, aunque se trató de lugares autorizados por los militares, en ocasiones fueron allanados los ubicados en barrios más populares.

## Censura y marginalidad

Los primeros cuestionamientos públicos respecto de la heteronormatividad ocurrieron en abril de 1973, con la primera marcha gay. En cuanto a organizaciones homosexuales, hacia finales de 1977, en plena dictadura, surgió el Grupo Integración, que se autodefinió así:

Somos una iniciativa amistosa de un grupo de personas interesadas en revisar la problemática homosexual a la luz de las ideas religiosas en vías de una auténtica promoción humana. La organización no persigue formas de liberación a la manera de los grandes movimientos liberacionistas europeos o norteamericanos. Ni emancipación, ni reivindicaciones han sido las metas del movimiento. También respondiendo a las características del medio nacional, nos hemos definido no como un movimiento de orientación religiosa, sino como un movimiento privado, sin fines de lucro y que no tiene confesión política alguna<sup>283</sup>.

Es importante señalar que, durante el Gobierno de facto, toda preferencia sexual diferente a la heterosexualidad dominante fue relegada al margen. Poco a poco surgió el concepto de “empoderamiento”, que permitió a los/as homosexuales formular una visión más allá de la autonomía individual y extender sus demandas al repensar el concepto de género. A partir de su redefinición, se esperaba explicar las relaciones críticas de poder más allá de las interpretaciones de distribución de roles en función del sexo y, por sobre todo, “buscando eliminar las relaciones de opresión”<sup>284</sup>. Pero, durante un tiempo, no surgieron propuestas consistentes por parte de agrupaciones o colectivos, ya que las desapariciones alteraron toda lógica de organización visible hasta 1982, cuando se realizó un mini-congreso del Grupo Integración en el local El Delfín, en Santiago. A partir de entonces, se organizaron reuniones periódicamente en casas de sus miembros, donde realizaron charlas

---

<sup>283</sup> Detalles del grupo comentados en: ROBLES, Víctor Hugo, *Bandera Hueca, Historia del Movimiento Homosexual en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Arcis y Editorial Cuarto Propio, 2008, p. 19.

<sup>284</sup> VON BRAUNMÜHL, Claudia, “Mainstreaming gender. Entre el discurso crítico y el discurso burocrático del poder”, *Género, feminismo y masculinidades en América Latina*. El Salvador: Ediciones Böll, 2001, p. 82.

educativas sobre la homosexualidad: “Los gays le llamábamos el ampliado, pues éramos como cien los presentes. Los líderes eran varios, entre ellos un sacerdote. Un año después, Integración desapareció por desgaste del grupo y porque la mentalidad comenzó a cambiar. Curiosamente, cuando eso sucedió, apareció el SIDA con sus fatales consecuencias”<sup>285</sup>.

En 1983, una agrupación de mujeres chilenas asistió al segundo Encuentro de Feministas de Latinoamérica y el Caribe (EFLAC), celebrado en Lima, donde se reflexionó acerca del acceso al trabajo, y principalmente el relacionado con el doméstico. En este encuentro, el análisis del cuerpo fue central y se reflexionó acerca de las distintas identidades sexuales: se planteó que la homosexualidad no era un fenómeno social limitado a ciertos países, clases sociales y grupos étnicos, sino un fenómeno global que atravesaba todas las diferencias culturales, socioeconómicas y políticas. Concluyeron que la heterosexualidad “había sido impuesta a todas las mujeres en el nombre de la naturaleza”<sup>286</sup>.

Al año siguiente de este encuentro, surgió en Chile el colectivo lesbofeminista Ayuquelén<sup>287</sup> liderado por Susana Peña, Cecilia Riquelme y Carmen Ulloa, que retomó las preocupaciones iniciales del *Grupo Integración*, pero fue un paso más allá al conformarse como la primera organización de Chile en declararse políticamente desde la disidencia sexual. Sus integrantes asumieron públicamente su homosexualidad y aprovecharon las conferencias de la Asociación Internacional de Lesbianas y Gays (ILGA) para darse a conocer.

La trascendencia del trabajo político que desarrolló Ayuquelén se fundamentó en la conformación de una conciencia lésbica local y la provocación de debates en distintos sectores sociales<sup>288</sup>. De esta forma, el grupo se instaló desde la teoría en torno a lo político para validarse dentro de un discurso impuesto y no cuestionado

---

<sup>285</sup> ROBLES, Víctor Hugo, *Bandera Hueca*,... *Op. cit.*, p. 20.

<sup>286</sup> RESTREPO, Alejandra; BUSTAMANTE, Ximena, *10 Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe: apuntes para una historia en movimiento*. México D.F.: Comité Impulsor del XI Encuentro Feminista, 2009, p. 20.

<sup>287</sup> Nombre en mapudungún (lengua Mapuche) que se traduce al español como: la alegría de ser.

<sup>288</sup> Ver más detalles en: ROBLES, Víctor Hugo, *Op. cit.*, p. 23.

anteriormente respecto del cuerpo y su(s) posible(s) identidad(es). Sus integrantes dieron cuenta de la reconstrucción del movimiento de mujeres con un sentido público y a la vez político, en cuanto a reivindicación de derechos y cuestionamiento de roles a través de su propio discurso<sup>289</sup>.

Curiosamente, la desobediencia a la dictadura y la clandestinidad de su sexualidad motivó a estas mujeres para volverse públicas e irrumpir en los espacios. La disidencia sexual se volvió visible con ellas y tomaron la palabra. Tal como señalan Navarrete y James, generaron conciencia respecto de que “el cuerpo es un lugar privilegiado (...). No existe un cuerpo natural, sino que el cuerpo es una superficie de inscripción social, pero que además el cuerpo es una superficie que hay que inscribir”<sup>290</sup>. Ayuquelén buscó sobre todo inscribir sus cuerpos fuera de la norma y al margen de la heteronormatividad impuesta. Pero el resultado de hacerlo en medio de la dictadura dejó como consecuencia que, en 1984, asesinaron fuera del Bar Jaque Mate a Mónica Briones, miembro activa de Ayuquelén, en circunstancias no esclarecidas hasta hoy y catalogadas en aquel entonces como crimen común por la policía<sup>291</sup>.

Desde ese momento y hasta 1987, Ayuquelén funcionó de manera cerrada, con pocas integrantes y sólo en las casas de sus miembros. Luego se trasladaron a la Casa de la Mujer La Morada, con el fin de abrirse a todas las que quisieran participar, generándose un espacio teórico donde se instaló lo más radical del movimiento feminista de la década de los ochenta. Pero la relación entre feministas heterosexuales y feministas lesbianas no fue fácil, ya que entre las mismas integrantes de La Morada existió el temor de ser consideradas lesbianas por el resto de la sociedad.

---

<sup>289</sup> Resulta interesante revisar un fragmento de la entrevista a una de sus integrantes, recogido en: *Op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>290</sup> NAVARRETE, Ana y JAMES, William (ed.), *The gendered city: espacio urbano y construcción de género*. Cuenca, España: Ediciones Castilla- La Mancha, 2004, p. 48.

<sup>291</sup> Respecto de este crimen, la periodista Erika Montecinos, directora del portal lésbico *Rompiendo el Silencio*, afirmó en su momento que la familia de Mónica se esmeró en esclarecer el asesinato, pese a que se afirmó lo contrario. En una investigación periodística, Montecinos entrega interesantes detalles de la investigación judicial iniciada por la familia Briones que pueden revisarse en: ROBLES, Víctor Hugo, *Bandera Hueca, Historia del Movimiento Homosexual en Chile... Op. cit.*, p. 23.

En una entrevista grupal que concedió Ayuquelén a la periodista Milena Vodanovic, de la revista APSI, publicada el 22 de junio de 1987 y titulada: “Somos lesbianas por opción”, reflexionaron respecto de la apertura que esperaban con el fin de la dictadura:

Para mí es una opción de vida, porque al asumirse lesbiana estoy rompiendo un conjunto de normas impuestas. (...) El lesbianismo es un asunto político. La sociedad siempre ha dicho que lo privado no es político, en el sentido de que cualquier cosa que ocurra en el ámbito de lo cotidiano, que es el ámbito de la mujer, no implica cambio social. Nosotras, como lesbianas que asumimos una opción de vida distinta, hacemos un cambio político en la medida en que socializamos nuestra opción. Si yo me asumo como lesbiana y cuestiono la cosa de los roles y del sexo en la sociedad, de cómo la sociedad está estructurada, ésa es una posición política. (...) Vivimos en un *ghetto*. Vivimos una vida doble. Hay partes donde no me puedo mostrar, porque el rechazo me mandaría al carajo, ¿ves?(...) <sup>292</sup>.

La entrevista hizo visible la postura política del feminismo y en concreto, del lesbianismo. El problema surgió luego, ya que fueron atacadas por algunos de los grupos feministas heterosexuales con los que compartían espacio en La Morada, quienes las acusaron de “hacer una entrevista carente de teoría, inútil y superficial” <sup>293</sup>. Por otro lado, la revista Apsi recibió cartas de apoyo por haber sacado a la luz este tema. Como resultado del conflicto, Ayuquelén dejó La Morada como centro de reuniones.

En junio de 1991, se realizó en Santiago el *Taller de Derechos Civiles*, organizado por la Corporación Chilena de Prevención del SIDA, al que asistieron diversos colectivos de disidencia sexual que debatieron y reflexionaron acerca de su posición. El principal tema para generar debate fueron sus propias experiencias, que les permitieron realizar un diagnóstico acerca de la discriminación personal, pero

---

<sup>292</sup> VODANOVIC, Milena, “Somos lesbianas por opción”, Entrevista realizada al colectivo Ayuquelén, *Apsi*, Nº 206, 22 de junio de 1987. Digitalización por Iván Falcón y transcripción por Felipe Rivas. <<http://www.cuds.cl/articulos/30ene08ayuquelen.htm>> Consultado el 1 de enero de 2013.

<sup>293</sup> MOGROVEJO, Norma, “Relevancia de las lesbianas en América: la recuperación de nuestra historia” en: DRUCKER, Peter (coord.) *Arco Iris diferentes*. México: Siglo XXI Editores, 2004, p. 96.

también como colectivo: el rechazo social, la educación sexual represiva, las violaciones a la libertad individual, los problemas en el trabajo, así como las dificultades de acceso a la salud de los/as portadores y enfermos de sida<sup>294</sup>. Por supuesto, también incluyeron puntos como la sensibilización y la educación, lo cual significó diferencias al interior del mismo grupo, sobre todo en cuanto a la cuestión política: muchos/as eran militantes adscritos/as a partidos, mientras otros/as preferían mantenerse al margen.

En noviembre de ese mismo año, se realizó el I Congreso Homosexual en la ciudad de Coronel, que contó con cerca de treinta asistentes, entre los que estuvieron el colectivo Ayuquelén y Las Yeguas del Apocalipsis. Entre reflexiones y debates, se hicieron también acusaciones hacia el Movimiento de Integración y Liberación Homosexual (MOVILH), principalmente por parte del colectivo de arte de acción Las Yeguas del Apocalipsis, que los tacharon de pretender hegemonizar la lucha homosexual en el país, lo que profundizó las diferencias al interior del grupo.

### ***Cuestionamientos a los feminismos***

Durante fines de la década de los ochenta, se afirmó que el feminismo de las calles era anti-teórico, que sospechaba de la teoría y de la institucionalización del movimiento. Esta idea surgió porque se hizo masiva la idea de considerar que la teoría correspondía a un instrumento de dominación masculina y que, en consecuencia, traicionaba al movimiento de la calle. Nelly Richard rebatió esta idea y argumentó además que la teoría valía para analizar cómo algunas identidades (y subjetividades) se (des)articulaban “para entender y trabajar la cuestión del lenguaje, del discurso y la representación como terrenos simbólicos en que el feminismo debía trabajar”<sup>295</sup>.

---

<sup>294</sup> Ver detalles en: ROBLES, Víctor Hugo, *Bandera Hueca... Op. cit.*, pp. 33-35.

<sup>295</sup> Resulta interesante revisar la entrevista realizada a Nelly Richard por: GAGO, Verónica, “Estratégicamente nosotras”, *Las/12 Revista Página 12*, Argentina, 16 de octubre de 2009, s/n p. A través de FLACSO Educación.

<<http://educacion.flacso.org.ar/en-los-medios/entrevista-nelly-richard>>

Consultado el 9 de febrero de 2013.

A partir de su propuesta de trabajar desde la teoría, se produjo una desnaturalización de los géneros. Aparecieron los primeros cuestionamientos de éste y del cuerpo, a propósito de las teorías feministas que deconstruyeron los roles y (re)pensaron el cuerpo. Como consecuencia de este trabajo intelectual, se configura un marco conceptual para las acciones realizadas por Carlos Leppe, Diamela Eltit, el CADA, Marcela Serrano, Paulina Humeres y Las Yeguas del Apocalipsis, entre otros/as autores/as, que permite analizarlas con herramientas propias de las teorías feministas. Por su parte, la abogada Julieta Kirkwood también se refirió a las diferencias entre el feminismo activista y el académico, definiéndolas como nudos, ya que consideraba que iban disociados: la acción proponía la teoría<sup>296</sup>. Kirkwood utilizó el concepto de “Nudos de Sabiduría Feminista” para describir la descoordinación con que a veces actuaron los centros feministas y el movimiento callejero. Del mismo modo, evidenció la importancia de la producción de conocimientos dentro del mismo movimiento y la necesidad de hacerlos cercanos a la población.

---

<sup>296</sup> Véase: CRISPI, Patricia (compiladora), *Tejiendo rebeldías. Escritos feministas de Julieta Kirkwood hilvanados por Patricia Crispi*. Santiago de Chile: CEM La Morada, 1987.



## Contrario y disidente: Pedro Lemebel

Durante esta década se instaló un discurso contestatario por parte de la sociedad, que a la vez proporcionó un nuevo soporte de investigación a través del cuerpo, que no contaba con antecedentes en el arte local, salvo el trabajo de Copello o Leppe. Es preciso que señalar que éste fue un camino abierto también través del CADA, que utilizó la metáfora y el lenguaje no explícito como estrategia para esquivar la censura y que permitió cuestionar las posturas hegemónicas impuestas. Pero la continuidad de este camino por parte de aquellos/as artistas que vinieron luego, se tradujo en nuevas posibilidades para el cuerpo hasta entonces no indagadas en Chile.

Dicho camino alcanzó un grado máximo de tensión y un punto de inflexión interesante respecto del arte en/de Chile con el trabajo de Pedro Lemebel (Chile, 1952), cuando realizó en 1986 la obra *Manifiesto (hablo por mi diferencia)*<sup>297</sup>. Al año siguiente, él y Francisco Casas (Chile, 1955) comenzaron a trabajar juntos en propuestas corporales basadas en el arte de acción, que determinaron la formación de Las Yeguas del Apocalipsis.

Para comentar su trabajo y su influencia en las artes visuales, en primera instancia será necesario presentar la obra de Pedro Lemebel, ya que éste fue quien propuso la línea visual que siguieron Las Yeguas.

### ***Manifiesto (1986)***

Pedro Lemebel (Pedro Segundo Mardones Lemebel) se tituló en 1979 como profesor de Artes Plásticas en la Universidad de Chile. Trabajó desde ese año como profesor en dos liceos ubicados en la periferia de Santiago. En 1982, a los veintiséis años, obtuvo el primer premio del Concurso Nacional de Cuento organizado por la Caja de Compensación Javiera Carrera. Presentó su obra *Porque el tiempo está cerca* cuando aún utilizaba su apellido paterno. Al año siguiente, su cuento fue publicado en una antología y ese mismo año le despidieron de los dos colegios donde era profesor.

---

<sup>297</sup> Véase: LEMEBEL, Pedro, *Loco Afán. Crónicas de Sidario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000, pp. 99-104. Incluido en Anexo.

No volvió a ejercer la docencia y decidió centrarse en los talleres de literatura, donde conoció a las escritoras Diamela Eltit, Nelly Richard, Raquel Olea y Pía Barros, quienes le acogieron y vincularon a instituciones resistentes a la dictadura. A partir de entonces, Lemebel se dedicó a escribir y realizar propuestas visuales, evidenciando un tránsito constante entre ambas disciplinas.

Cuando escribió *Manifiesto (hablo por mi diferencia)*, era militante del Partido Comunista (PC), donde había experimentado en reiteradas ocasiones discriminación a causa de sus modales y su preferencia sexual. Por otra parte, Lemebel no concebía ser militante en un partido de homofóbos, y ello le motivó a escribir un manifiesto por la marginación recibida al interior del PC.

La carta encontró voz en septiembre de 1986, en medio de un acto del PC realizado en la Estación Mapocho (Santiago), al que Lemebel asistió completamente travestido, junto a la poeta María Eugenia Meza. La poeta leyó *Manifiesto (hablo por mi diferencia)*, mientras se proyectaba sobre una pantalla la imagen de Lemebel, maquillado con la hoz característica del partido.

Es importante señalar que *Manifiesto (hablo por mi diferencia)* fue presentado en medio de un espacio politizado por el discurso comunista. En esta acción, Lemebel se propuso hacer política (y la hizo efectivamente) desde su propia condición elegida y asumida. Llevó su mundo privado al mundo público de la política dominada por sus compañeros y autodenominados camaradas: varones heterosexuales (y heteronormativos). Esta obra generó una fractura importante respecto de ambos mundos y de la norma excluyente adoptada por el PC que, aunque disidente en cuanto a la política, seguía el modelo reforzado por la dictadura y rechazaba la otredad.

En esta propuesta, (des)estabilizadora tanto para el partido como para el momento, es posible leer que el maquillaje volvía confuso su rostro. No obstante, el mismo maquillaje puede ser interpretado como una pintura de guerra que evidenciaba una militancia extrema en el PC, quizás mucho más comprometida que la de sus camaradas. Llevó la hoz característica pintada en el rostro a modo de tatuaje o cicatriz de guerra, tal como puede apreciarse en la imagen (fig. 27). A través de esta acción,

Lemebel se presenta nuevamente como decide ser visto. Exagera el maquillaje a favor de su disidencia.



27. *Manifiesto (hablo por mi diferencia)* Pedro Lemebel, 1986

Siguiendo a Judith Butler, al elegir un género, se interpretan las normas recibidas de un modo en que se producen y reorganizan<sup>298</sup>. Lemebel impuso su imagen y su mirada para señalar que no aceptaba las imposiciones ni siquiera al interior del PC. A través de la lectura realizada por la poeta María Eugenia Meza y su imagen proyectada, dejó ver su rebeldía y su doble desobediencia: en parte a la dictadura, pero también al partido. La palabra fue transmitida por la poeta y la imagen de varón, transformada en un híbrido.

Pero la subversión que propuso Lemebel con esta obra, evidentemente, también lo fue hacia el código patriarcal. Lemebel en este momento dejó de utilizar su apellido paterno. A este respecto señaló:

---

<sup>298</sup> Véase: BUTLER, Judith, "Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault", en: BENHABIB, Seyla, CORNELL, Drucilla (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género*. España: Edicions Alfons El Magnanim, Institució Valenciana D'Estudis I Investigació, 1990, p. 198.

Muchos decían entonces que el Pedro Mardones del cuento era mi destino. Fíjate, creo que en ese momento, 1986-1987, me empezó a cargar ese nombre legalizado por la próstata del padre. Tú sabes que en Chile todos los apellidos son paternos, hasta el de la madre lleva esa mancha descendencia. Por lo mismo desempolvé mi segundo apellido: Lemebel... el Lemebel es un gesto de alianza con lo femenino, inscribir un apellido materno, reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travesti<sup>299</sup>.

Indiscutiblemente, utilizar su apellido materno también es un gesto de renombrarse a sí mismo, al tomar la palabra y transgredir la convención social habitual que deja a la madre (formadora de la identidad) borrada y al margen de la historia. Hizo con esto también, un guiño al travestismo, al describirse desde lo que quería que fuese reconocido, como si afirmara: soy quien quiero y elijo ser. Realizó detrás de este autonombramiento una tarea de deconstrucción, tal como planteaban los feminismos, al romper doblemente con la continuidad (imponente) de dominación masculina.

En la investigación *Escenas del cuerpo escindido*, Cecilia Sánchez nos comenta lo que significó leer *Manifiesto (hablo por mi diferencia)* de Pedro Lemebel. Sánchez señala que, en un ambiente de exclusión y represión como el que hubo a mediados de la década de los ochenta, centrarse en alguna de sus frases como “mi hombría es aceptarme diferente”<sup>300</sup> refleja cómo desde la clandestinidad se iniciaron reflexiones acerca de las diferencias y las identidades impuestas.

Es de considerar también que su lectura ocurrió en un momento marcado por los cuerpos desaparecidos y la tortura, que zanjó la norma impuesta desde los militares respecto de la heteronormatividad. Del mismo modo, evidenció las diferentes

---

<sup>299</sup> BLANCO, Fernando, GELPÍ, Juan, “El desliz que desafía otros recorridos”. Entrevista con Pedro Lemebel. Revista Nómada Nº 3, Puerto Rico, 1997, p. 93-98. Cit. en: BLANCO, Fernando (ed.), *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Chile: Colección Texto sobre texto, LOM, 2004, p. 45.

<sup>300</sup> Véase: LEMEBEL, Pedro, *Loco Afán. Crónicas de Sidario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

identidades sexuales que se hicieron visibles cada vez con más fuerza, tanto en las formas de representación como en las simbólicas<sup>301</sup>.

### **Cuerpos insurrectos: Las Yeguas del Apocalipsis**

En el año 1987, Lemebel ya estaba inmerso de lleno en el campo de la escritura. Al haber resuelto consigo mismo la carga paterna y asumido su cuerpo como campo de disidencia, Pedro Lemebel y Francisco Casas (en ese momento estudiante de Literatura en el Instituto Arcos, en Santiago), comenzaron a trabajar juntos en diversas acciones corporales disidentes con la dictadura.

Existen algunas versiones que señalan que el primer encuentro entre ambos fue en la Sociedad de Escritores de Chile. Otros afirman que fue en el bar Jaque Mate o en la Librería de Sergio Parra de Santiago, donde Lemebel vendía postales antiguas e imágenes de la Revolución cubana. El origen, así como su trayectoria, son todavía algo confusas, debido a que tenían cierto rechazo a registrar sus acciones sistemáticamente, lo cual derivó en una mitificación respecto de ellos y su trabajo corporal. La idea del nombre de Las Yeguas del Apocalipsis (“yegua” coloquialmente quiere decir homosexual, y también una persona muy “bruta”) surgió al realizar su obra, *Corona de espinas*, el año 1988. Al respecto señalaron:

---

<sup>301</sup> Ver más detalles en: SANCHEZ, Cecilia, *Escenas del cuerpo escindido: ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Chile: Universidad Arcis-Editorial Cuarto Propio, 2005, p. 85.

El solo nombre ha sido nuestra mayor intervención. Las Yeguas del Apocalipsis tienen que ver con la metáfora del SIDA que, en ese tiempo, se achacaba a los homosexuales como una enfermedad de fin de siglo, una metáfora del Apocalipsis. Entonces nosotros no éramos caballos, éramos yeguas, con ese nombre solidarizamos con aquellos apelativos utilizados para ofender a las mujeres. Ahora, con el tiempo el nombre sobrepasó al dúo y eso es trabajar con micro política, como el Súper Barrio en México. Ahora todos son Súper Barrios. Eso es sembrar un deseo y repartir el desacato a través de un nombre. Había sitios donde no nos dejaban entrar, incluso, en ciertos lugares donde llegábamos, no se nos ocurría nada y la gente esperaba algo. Decían ahí están las Yeguas del Apocalipsis, algo va a pasar. Seguramente, eso ocurría porque había una demanda muy grande de que algo pasara, de que algo remeciera el ámbito cultural y los actos políticos<sup>302</sup>.

En respuesta a esta pseudo-profecía bíblica, decidieron personificarla. Se autodenominaron Las Yeguas del Apocalipsis y se proyectaron “como un imaginario de la época que permitía el desacato público, lo político, lo sexual, lo genérico. Las yeguas podían ser varias, porque el nombre decía que éramos un montón y no dos. La gente pensaba: vienen las yeguas del apocalipsis, qué vamos a hacer!”<sup>303</sup>.

Dentro del grupo y debido a su conexión con la literatura, ambos fueron actores de sus propios textos. Sus acciones y sus cuerpos travestidos interrumpieron los discursos institucionales que se impusieron en dictadura. Lograron instalar el tema de la opresión homosexual en los discursos políticos de la oposición al Gobierno de facto. Ubicaron sus demandas dentro de la izquierda y lucharon por situar en el imaginario colectivo la figura del travesti pobre y prostibular que resultaba transgresora. En una oportunidad Lemebel señaló:

---

<sup>302</sup> ROBLES, Víctor Hugo, *Bandera Hueca. Historia del movimiento homosexual en Chile*. Santiago: Editorial Arcis y Editorial Cuarto Propio, 2008, p. 31.

<sup>303</sup> BLANCO, Fernando (ed.), *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Chile: Colección Texto sobre texto, LOM, 2004, p. 45.

Al comienzo nosotros no sabíamos que hacíamos arte, ni performances, sólo pensábamos que hacíamos expresión corporal. Lo nuestro eran gestos públicos de desacato y de presencia pública. Era decir, aquí estamos con todo el disfraz del travestismo y de la bataclana para apuntar desde un lugar que era el más perseguido dentro del mundo homosexual. Elegimos ese lugar travestido de la mujer para actuar, y así nuestro discurso siempre fue político, por eso mismo lo cruzamos con los Derechos Humanos y los detenidos desaparecidos<sup>304</sup>.

El margen propuesto por Las Yeguas fue una interrupción a los discursos institucionales de la dictadura. Cruzaron el arte de acción, el travestismo, la fotografía, el video y la instalación/intervención urbana. A través de estos recursos, reclamaron la necesidad de ejercer la memoria, los derechos humanos y la sexualidad. Realizaron por lo menos quince eventos públicos entre 1988 y 1995, de los cuales se analizarán doce en esta investigación. Para ello, se presentarán por orden cronológico como he hecho con los/as otros/as artistas y se comentarán algunos detalles, para luego analizar en conjunto su propuesta en el epígrafe: *Lectura(s) que se desprenden*.

Resulta importante destacar que este tipo de acciones en el espacio público conectaban de inmediato con las realizadas por los FDD, FPP o Mujeres por la Vida, a través de la intervención en el espacio público y especialmente cuando se colgaban las fotografías de los/as desaparecidos/as sobre el pecho o realizaban los encadenamientos, para volver visibles las ausencias. En igual medida, Casas y Lemebel, fueron más allá de los roles tradicionales estipulados y permitidos por la heteronormatividad para volver visibles a los/as doblemente negados/as: aquellos/as homosexuales travestis y prostitutas/as que no tuvieron quién les reclamara de vuelta.

---

<sup>304</sup> LEMEBEL, Pedro, en entrevista recogida en: ROBLES, Víctor Hugo, *Bandera Hueca... Op. cit.*, p. 29.

### ***A media Asta (1988)***

En el verano de 1988, Francisco Casas y Pedro Lemebel aún no se identificaban como Las Yeguas del Apocalipsis, aunque habían decidido realizar algunas acciones en conjunto. El momento elegido fue durante una presentación de la poetisa Carmen Berenguer en la Feria del Libro de Santiago.

Casas y Lemebel llegaron caminando de la mano: Lemebel vestido completamente de rojo y Casas de pantalón blanco y camiseta azul, con una estrella cosida en la espalda, como puede verse en la fotografía tomada por Pedro Marinello en su ingreso a la feria (fig. 28). Arrastraban un velo negro por el suelo, para evidenciar el luto que se vivía en Chile por los/as desaparecidos/as y la violencia militar ejercida contra la sociedad.



28. *A media asta*, Lemebel y Casas, 1988



### ***Refundación de la Universidad de Chile (1988)***

Esta acción fue realizada el 8 de octubre de 1988, en respuesta a una invitación a Francisco Casas y Pedro Lemebel de los estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Hay que considerar que, tres días antes, se había celebrado el plebiscito que significaba la salida consensuada de Pinochet, con lo cual en el ambiente había un ánimo festivo, pero también una cierta tensión que evidenciaba el temor a represalias militares.

Para realizar esta acción, Casas y Lemebel contaron con la ayuda de las poetas Carmen Berenguer y Nadia Prado. Berenguer guió la yegua donde venían montados y desnudos Casas y Lemebel para ingresar a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, como puede verse en la imagen (fig. 29). Nadia Prado les abrió paso entre la multitud, acompañándoles con una melodía de flauta travesa, para hacer alusión, según dirían posteriormente, a Lady Godiva.



29. *Refundación de la Universidad de Chile*, Lemebel y Casas, 1988

Resulta importante señalar que el contexto en el cual se desarrolló esta obra fue el de paralización al interior de la Universidad de Chile, debido al rechazo por parte de la comunidad universitaria a José Luis Federici, Rector designado por la dictadura en 1987. El gesto que reclamaban Casas y Lemebel era la necesidad de refundar la universidad, intervenida por los militares, a partir del Golpe. Para ello, a modo de cita histórica, recurrieron al acto fundacional de la ciudad de Santiago por Pedro de Valdivia. A modo de una sub-lectura de este trabajo, al tratarse de dos homosexuales que entraban encima de una yegua, también aludieron a la entrada de la disidencia sexual al mundo del saber, hasta ese momento negado.

### ***Corona de espinas (1988)***

A partir de *Corona de espinas*, Lemebel y Casas se autodenominaron Las Yeguas del Apocalipsis. El sábado 22 de octubre de 1988, asistieron a la entrega del Premio de Poesía Pablo Neruda, que sería otorgado al poeta Raúl Zurita en una de las casas de Neruda, llamada *La Chascona*, en Santiago centro. No fueron invitadas, pero irrumpieron en la ceremonia con el fin de poner a Zurita una corona de espinas. Este gesto buscaba explicitar la mirada que tenían Casas y Lemebel en cuanto al contenido cristiano que veían en el trabajo de Zurita. En una entrevista posterior, Francisco Casas señaló la visión que tenían Lemebel y él respecto a la Escena de Avanzada, el CADA y concretamente sobre Raúl Zurita: “Lo encontrábamos cristiano hasta el día de hoy. Pero cristiano! O sea, por eso una de las primeras acciones es ponerle una corona de espinas a Raúl Zurita porque pensábamos, hasta cuándo! (...)”<sup>305</sup>.

La siguiente fotografía apareció en el diario *La Época*, que cubrió la acción (fig. 30). En ella puede verse al poeta R. Zurita sosteniendo la corona con una mano, mientras la nota al pie de foto señalaba: “Por si acaso y para salir de dudas, Zurita se

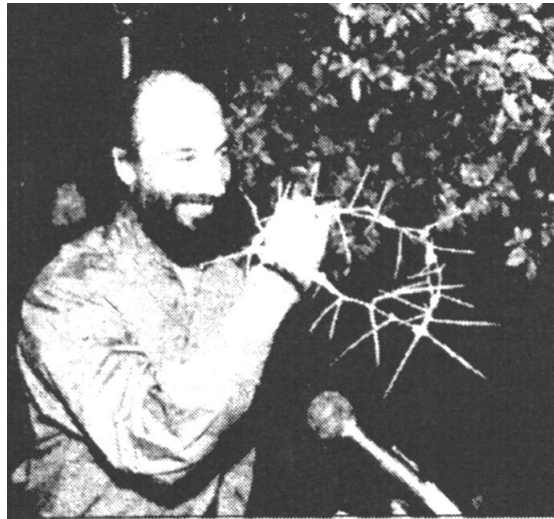
---

<sup>305</sup> BARRAZA RISSO, Angela, entrevista a Francisco Casas, “Francisco Casas y la mejor performance que se ha hecho en la historia de Chile”, *Fisuras* s/n, Chile, 2013.

<<http://www.fisura.cl/2013/10/entrevista-francisco-casas.html>>

Consultado el 21 de abril de 2014.

apresuró en decir: no pienso ponérmela”<sup>306</sup>. En ese momento, los periodistas preguntaron a Lemebel y a Casas quiénes eran, y ellos respondieron al unísono: Las Yeguas del Apocalipsis.



30. *Corona de espinas*, Las Yeguas del Apocalipsis, 1988

### ***La conquista de América (1989)***

Esta acción, también conocida como *la cueca fleta* (“homosexual”, en lenguaje coloquial), fue realizada el 12 de octubre de 1989 en la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos. Se trató de una versión de *la cueca sola* realizada una década antes por la AFDD.

Para esta acción, Casas y Lemebel dibujaron un mapa de América Latina sobre un papel en el suelo y lo cubrieron con cristales de botellas de Coca-Cola. Cada uno tenía un *walkman* fijado con cinta adhesiva a su torso desnudo, para bailar escuchando la melodía. Realizaron el baile nacional institucionalizado por la dictadura, solos y descalzos encima de los vidrios. Aludieron con esto al dolor de las madres y las parejas

---

<sup>306</sup> BRESCIA, Maura, "Una corona de espinas y un cristal roto para el poeta Raúl Zurita", *La Época*, Domingo 23 de octubre de 1988, Chile, p. 33.

de los/as desaparecidos/as, como puede verse en la siguiente fotografía realizada por Paz Errázuriz (fig. 31).



31. *La conquista de América*, Lemebel y Casas, 1989

### ***Lo que el Sida se llevó (1989)***

En noviembre de 1989, el Instituto Chileno-Francés de Cultura organizó en Santiago el Programa de Intervenciones Plásticas en el Paisaje Urbano, al que Las Yeguas se presentaron con dos obras: *Lo que el Sida se llevó* y *Estrellada I*.

La primera obra estaba compuesta por dos partes. La primera corresponde a la sesión de fotografías escenificadas por Las Yeguas del Apocalipsis que contaron con la ayuda de la bailarina Magaly Rivano para diseñar las poses que fueron retratadas por el fotógrafo Mario Vivado (fig. 32). En estas escenificaciones, intervinieron también algunos amigos de Casas y Lemebel afectados por el sida.

La segunda parte de la obra corresponde a una instalación en el Instituto Chileno-Francés de Cultura. En el lugar, se expuso la sesión de fotografías junto a vestuarios que los artistas habían utilizado para sus acciones. El día de la inauguración,

Lemebel se mantuvo de pie e inmóvil con una aureola de jeringuillas dispuesta alrededor de su cabeza (en referencia a San Sebastián) en el centro de la muestra.



32. *Lo que el sida se llevó*, Las Yeguas del Apocalipsis, 1989

### ***Estrellada I (1989)***

El lugar elegido para realizar *Estrellada I* fue la calle San Camilo, en Santiago, un lugar reconocido por el comercio sexual y frecuentado tanto por varones heterosexuales, como homosexuales.

La obra consistió en pintar el cuerpo de los artistas de blanco y, sobre él, dibujar una armadura como la que puede verse en la siguiente imagen (fig. 33). A continuación, pintaron estrellas fluorescentes en el pavimento, como una metáfora respecto del Paseo de la Fama de Hollywood. El día elegido para realizarla, fue el 25 de noviembre, que coincidía con el cumpleaños de Pinochet y con un apagón general en Santiago, programado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR). Con este episodio a su favor, las estrellas pintadas por Las Yeguas del Apocalipsis iluminaron la calle San Camilo y metafóricamente volvían visibles aquellos cuerpos que vivían del tráfico sexual.



33. *Estrellada I, Las Yeguas del Apocalipsis*, 1989

### ***¿De qué se ríe presidente? (1989)***

La acción *¿De qué se ríe presidente?* fue realizada durante la ceremonia oficial que presentaba a Patricio Aylwin, como candidato de la Concertación de Partidos por la Democracia<sup>307</sup>, a las elecciones a la presidencia de la República de Chile, en el Teatro Cariola en Santiago. El acto llevó por nombre Intelectuales por la Democracia y estuvieron presentes Enrique Silva Simma, Ricardo Lagos, Carlos Martínez Sotomayor, Nemesio Antúnez y Radomiro Tomic, entre otros intelectuales y artistas. Hay que considerar que tanto Casas como Lemebel trabajaron en la proclamación de Aylwin como candidato, pero no fueron invitadas al evento, a diferencia de otros artistas considerados como políticamente correctos con la nueva etapa.

<sup>307</sup> Coalición política creada en 1988 para enfrentar a Pinochet en el plebiscito del 5 de octubre de 1989, donde se definiría el futuro político de Chile. Estaba integrada por el Partido por la Democracia (PPD), Partido Demócrata Cristiano (DC), Partido Radical Social Demócrata (PRSD) y Partido Socialista (PS). A estos se sumaban también otros partidos opositores a la dictadura, como el MAPU Obrero Campesino, el Partido Liberal y el Partido Democrático de Izquierda (PDI), además de diferentes movimientos civiles de la década de los ochenta, que luego desaparecieron o se fusionaron en otros partidos.

Para llegar hasta el lugar y que su obra no fuera impedida por los guardias, Lemebel falsificó unas entradas. Una vez dentro, se sentaron a cuatro asientos de Patricio Aylwin e interrumpieron el discurso que estaba dando la actriz y Premio Nacional Ana González, para subir al escenario completamente travestidas con abrigos, corsés, tacones y estolas de plumas, y extendieron un lienzo que decía: “Homosexuales por el cambio”, como puede apreciarse en una de las pocas fotografías que se tienen de aquella acción, realizada por Eduardo Ramírez (fig. 34). Al cabo de un momento, Pedro Lemebel en gesto rápido, bajó del escenario para dirigirse a Ricardo Lagos y lo besó en la boca, mientras los demócrata cristianos se mostraron molestos e incómodos con la acción.



34. *¿De qué se ríe presidente?*, Las Yeguas del Apocalipsis, 1989

En efecto, Las Yeguas del Apocalipsis con esta obra cuestionaron el género impuesto. Lo homosexual y lo marginal favoreció sus acciones y derivó en que el discurso institucional no pudiera hostigarles. Esto permitió que se mantuvieran firmes en sus planteamientos y que el peso de sus demandas fuera oído, sobre todo en cuanto a derechos humanos. Por ello extendieron su lienzo, para hacer visibles a la otredad en el nuevo proyecto postdictadura. La respuesta fue igualmente perturbadora por parte de los demócrata cristianos, que impidieron a los medios de prensa difundir la acción, ya que la consideraban vergonzosa para el nuevo gobierno. A este respecto, Lemebel recuerda que Mariana Aylwin, futura Ministra de Educación,

exclamaba en medio de la acción “cómo era posible que le hicieran *eso* a su padre”<sup>308</sup>. Sólo diez años después, la revista Página Abierta hizo alusión a la acción<sup>309</sup>.

### ***Instalamos dos pajaritos como palomas con alambritos (1990)***

Esta acción fue una intervención a la exposición “Cuerpos contingentes”, comisariada por Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit, realizada en la Galería de Arte CESOC (Centro de Estudios Sociales) ubicada en Santiago. Casas y Lemebel irrumpieron en la galería, maquillados como enfermos, semidesnudos y envueltos en bolsas de plástico, amarrados a unas sillas de ruedas que tenían también enredados alambres de púas con algunos pájaros disecados, tal como muestra la imagen capturada por Leonora Calderón para el periódico La Época (fig. 35). Fueron conducidos por Rocío Ramos, quien estaba vestida de enfermera y a su paso dejaban un rastro de sangre. Como consecuencia, pero también como acto de reprobación, el público se molestó y abandonó la galería. A estas alturas, Las Yeguas del Apocalipsis ya eran consideradas como amenaza, porque desmontaban y transgredían los espacios con un discurso que no se quería ver: la problemática del sida.

---

<sup>308</sup> Detalles recogidos en: ROBLES, Víctor Hugo, *Op. cit.*, p. 27.

<sup>309</sup> Retalles relatados por Pedro Lemebel y Francisco Casas en: ROBLES, Víctor Hugo, *Bandera Hueca. Historia del movimiento homosexual en Chile*. Editorial Arcis y Editorial Cuarto Propio. Santiago, 2008, p. 28.





35. *Instalamos dos pajaritos como palomas con alambritos*, Las Yeguas del Apocalipsis, 1990. Imagen del periódico La Época

La imagen que puede apreciarse a continuación corresponde a una sesión fotográfica realizada por Pedro Marinello, posterior a la acción, donde puede verse parte del atuendo utilizado (fig. 36).



36. *Instalamos dos pajaritos como palomas con alambritos*, Las Yeguas del Apocalipsis, 1990

### ***La última cena (1990)***

Esta acción consistió en un trabajo colaborativo entre Las Yeguas del Apocalipsis y la cineasta Gloria Camiruaga (Chile, 1941-2006). *La última cena* fue una investigación conjunta, en la cual entrevistaron a algunas travestis que trabajaban en un prostíbulo de la calle San Camilo, en Santiago.

El vídeo, titulado en primera instancia, *Las Yeguas del Apocalipsis en performance: Casa Particular*, incluye entrevistas y registros al interior del prostíbulo a sus trabajadoras, además de una escenificación conjunta entre Las Yeguas del Apocalipsis y las travestis de la pintura *La última cena*, un registro de la acción *Estrellada I* (1989) y declaraciones de la famosa travesti *Madonna* revelando el truco travesti de ocultar los genitales.

Esta obra fue exhibida y retirada el mismo día, el 30 de septiembre de 1990, de la gran exposición realizada en el MNBA titulada *Museo abierto*, a la que fueron convocados/as varios/as artistas, por su reapertura tras de la dictadura. Nemesio Antúnez, nuevamente director del museo, ordenó retirar el vídeo por considerarlo ofensivo. En la imagen, vemos el fotograma con el cual culmina el trabajo audiovisual en cuestión (fig. 37).



37. *La última cena* (fotograma), Las Yeguas del Apocalipsis, 1990

### ***Estrellada II (1990)***

Debido a la censura aplicada por el MNBA a la obra comentada anteriormente, así como al trabajo del colectivo Luger de Luxe, Las Yeguas del Apocalipsis prepararon una acción en respuesta.

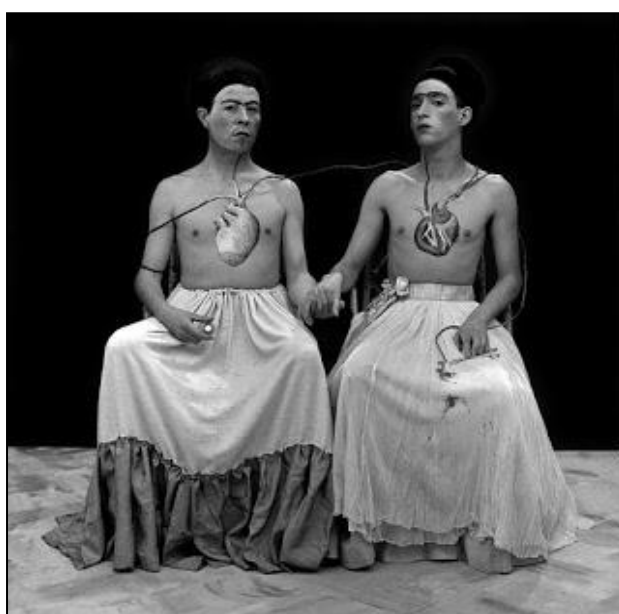
La acción de arte fue pensada para dejar como resultado una intervención urbana y consistió en una adaptación de su acción anterior *Estrellada I*, realizada un año antes. Para esta ocasión, intervinieron la vereda del frontis del MNBA, en la cual pintaron algunas estrellas con neoprén, un pegamento inflamable (que además era utilizado como droga al aspirarlo). A continuación, Casas y Lemebel encendieron las estrellas y bailaron travestidos como Rita Hayworth y Dolores del Río, como puede verse en la imagen (fig. 38). Lógicamente, al no tener permiso para esta acción, el museo cerró sus puertas y dispuso un guardia en el exterior mientras se llevaba a cabo.



38. Estrellada II, Las Yeguas del Apocalipsis, 1990

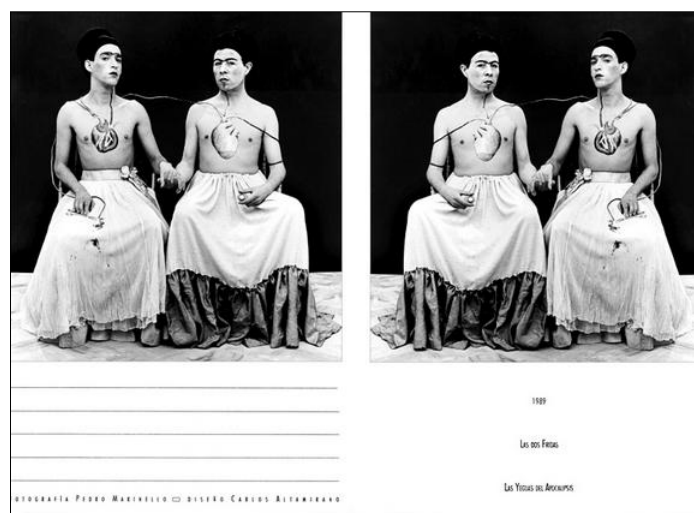
### ***Las dos Fridas (1990)***

Esta obra consta de dos partes. La primera fue realizada en 1989 y consistió en una fotografía tomada por Pedro Marinello, donde Casas y Lemebel se travistieron e hicieron alusión a la pintura de Frida Kahlo. Lemebel aparecía con una falda mexicana y Casas con una falda estilo victoriano, ambos con el torso desnudo, un corazón pintado al óleo sobre sus pechos y unas sondas para transfusión de sangre (fig. 39). Un detalle que permite leer su propuesta como si nuevamente trabajaran con la temática añadida de ser homosexual (y pobre) en Chile.



39. *Las dos Fridas*, Las Yeguas del Apocalipsis, 1990

La segunda parte de esta obra se realizó en 1990 y consistió en la primera exposición individual de Las Yeguas del Apocalipsis en una galería, cuya invitación puede verse a continuación (fig. 40). El espacio elegido fue la Galería Bucci, en Santiago. Para esta ocasión, se presentaron a sí mismas en una acción cuya duración fue de tres horas, donde Lemebel y Casas volvieron a escenificar el cuadro de la fotografía en la galería. En el suelo, estaba la copia de la fotografía en gran formato (160 x 150) realizada por Pedro Marinello. Desde el exterior, proyectaron también la fotografía hacia el interior, mediada por una cortina plástica difusa.



40. Imagen invitación Galería Bucci, 1990

### ***Homenaje a Sebastián Acevedo (1991)***

*Homenaje a Sebastián Acevedo* fue la primera acción realizada por Las Yeguas fuera de Santiago. El director de Educación y Prevención en Salud Social y Sida (CEPSS) del momento, Christian Rodríguez, gestionó con el Centro de Alumnos de la Universidad de Concepción el espacio, la Escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción y luego la Facultad de Periodismo de la Universidad de Chile.

Esta obra fue realizada en memoria de Sebastián Acevedo, un obrero que se quemó a lo bonzo en 1983 frente a la catedral de la Santísima Concepción, en la ciudad del mismo nombre ubicada al sur del país, en protesta por la tortura a la que fueron sometidos sus hijos.

En ambos casos, se trató de una acción y vídeo-instalación de la serie *Tu dolor dice: minado*. En la acción, Casas y Lemebel se recostaron desnudos e inmóviles sobre cal viva. Simularon con sus cuerpos el mapa de Chile, tal como puede verse en la imagen (fig. 41) y, frente a ellos, había cuatro monitores de televisión sobre estrellas dibujadas con carbón. En uno de los monitores se veía el vídeo *Casa particular* (1990) y otro sin título, que mostraba una acción realizada por Lemebel en la obra gruesa de un hospital que había sido comenzado a edificar durante el Gobierno de Allende, donde aparecía recostado y tapado con algunos trozos de ladrillos a los que prendió fuego.

Un tercer monitor tenía dólares pegados en la pantalla que formaban la letra N, indicando el norte, mientras el sur era señalado por otra estrella en el suelo sobre la que aparecía un saco de cal.



41. *Homenaje a Sebastián Acevedo, Las Yeguas del Apocalipsis, 1991*

Una línea transversal de carbón fue encendida en el espacio hasta que se consumió, impregnando el lugar con un fuerte olor. Mientras, una voz en off leía los números de identificación de Lemebel y Casas, seguidos del nombre de una ciudad chilena. Al mismo tiempo, el texto se escuchaba fuera del lugar gracias a unos altavoces dispuestos para tal fin.

## Lecturas que se desprenden

El trabajo realizado por Las Yeguas del Apocalipsis retomó el camino abierto anteriormente por Francisco Copello respecto a proponer otras identidades. Al asumirse públicamente como homosexuales en un contexto dictatorial, Las Yeguas del Apocalipsis rompieron con la cuestión biográfica al trasladarla a lo político. En sus obras, hubo una lectura y un compromiso desde su sexualidad e identidad travestida con lo biográfico-social, donde estuvo siempre presente la problemática social del sida.

Este colectivo, fue además un catalizador de los miedos instalados sobre el cuerpo, en una época en que la intervención de la iglesia en los discursos políticos y sociales fue cada vez más potente y el cuerpo se volvió materia de pecado y generadora de lo abyecto. Cuando Casas y Lemebel se configuraron como Las Yeguas, el territorio requería y necesitaba esa apertura y los cuestionamientos que ellos propusieron. El arte no volvió a ser el mismo, ya que el cuerpo negado e invisibilizado, por fin había sido nombrado.

En una entrevista al periodista Luis Alberto Mancilla, publicada en la revista *Punto Final* (octubre de 1996), Pedro Lemebel señaló: “Creamos un dúo provocador, cuyo sólo nombre produjo urticaria en un ambiente caracterizado por el conformismo y la complicidad con la represión del Estado. Denunciamos la hipocresía y el acomodamiento a la dictadura. Antes del advenimiento de la democracia, éramos los maricas quienes decíamos lo que otros no podían o no querían decir”<sup>310</sup>. Desde el cuerpo insurrecto, Las Yeguas del Apocalipsis encarnaron las demandas de buena parte de la sociedad. Trabajaron en espacios cerrados pero también en plena calle. Fueron en ocasiones censuradas, pero también temidas por los grupos que comenzaron a tener poder en la nueva etapa de los consensos. En este punto, es necesario subrayar que al nuevo Gobierno de la Concertación de Partidos por la Democracia no le parecieron buenos representantes de sus programas políticos, ya que Las Yeguas del Apocalipsis pusieron

---

<sup>310</sup> ROBLES, Víctor Hugo, *Bandera Hueca, Historia del Movimiento Homosexual en Chile*. Chile: Universidad Arcis-Editorial Cuarto Propio, 2008, p. 27.

en tela de juicio la línea de cambio respecto de la dictadura y evidenciaron la censura y marginación hacia la otredad al interior de los partidos. No tener un enemigo común, la dictadura, les separaba y de paso subrayaba las diferencias entre ambos: la Concertación no podía tener entre sus filas a dos homosexuales y ellos no podían militar en un partido que les marginaba.

### ***Subversión desde la pose***

Las Yeguas del Apocalipsis rompieron la norma impuesta, la transformaron y subvirtieron a través de la acción, que pasó a su vez por el lenguaje. Las posturas retratadas evidenciaron el simulacro: constantemente trabajaron la pose ante la cámara para recrear cuadros. El simulacro fue trabajado en su cuerpo de manera exagerada, para evidenciar la trampa visual.

La escenografía corporal de Las Yeguas del Apocalipsis, así como la de Francisco Copello, impidió la domesticación del cuerpo disidente. Tal como apunta Judith Butler, “la parodia por sí sola no es subversiva, y debe de haber una forma de comprender qué es lo que hace que algunos tipos de repetición paródica sean verdaderamente trastornadores, realmente desasosegantes, y qué repeticiones pueden domesticarse y volver a ponerse en circulación como instrumentos de hegemonía cultural”<sup>311</sup>.

---

<sup>311</sup> Ver más en: BUTLER, Judith, *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós, 2007, pp. 270- 271.



Las Yeguas del Apocalipsis, al cuestionar y proponer otras identidades, volvieron a desdoblar sus cuerpos al (re)sexuarse conscientemente a través del travestismo. Pero con estas acciones, además de desdoblarlo y resignificarlo, trabajaron el cuerpo como un texto socialmente construido. Siguiendo a Beatriz Preciado, transformaron su cuerpo en un archivo orgánico de la historia que se estaba construyendo<sup>312</sup>.

A través del trabajo en favor de la otredad, extendieron su propuesta hacia las libertades y los derechos humanos de la sociedad en su conjunto. Y realmente lograron evidenciar a los negados, a aquellos cuerpos que resultaban vergonzosos por diversos motivos: identidad sexual, identidad política, experiencias, prostitución, etcétera. La transitoriedad del género que propusieron fue el texto discursivo que evidenció claramente otras escenas: género y sexualidad transgenérica. Disidencia pura para la heteronormatividad que requería la dictadura en su proyecto corporal.

Traer sus acciones a debate hace pensar en las grandes similitudes entre lo que hicieron al convertir su cuerpo en escenografía y la forma en que se empezó a gestionar la política una vez iniciada oficialmente la postdictadura. Desde la sociología, Tomás Moulián identificó claramente en el transformismo una clave interpretativa del Chile de fines de la década de los ochenta. Aludió a la imagen mental del travesti para describir “un largo proceso de preparación durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas”<sup>313</sup>. En esta interpretación hay algunos puntos que hasta ahora no han sido considerados. Me refiero a las similitudes entre períodos que comparten el control sobre el cuerpo. A partir del vestuario impuesto en la Colonia, el cuerpo nativo fue apresado con los ropajes europeos y, en la postdictadura, esta estrategia fue utilizada por la disidencia como un mecanismo de

---

<sup>312</sup> Para conocer en detalle el término “archivo orgánico” que Preciado desarrolla, conviene revisar: PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto Contrasexual*. Madrid: Opera Prima, 2002, pp. 22-23.

<sup>313</sup> Ver más en: MOULIÁN, Tomás, *Chile: anatomía de un mito*. Chile: Universidad Arcis y LOM, 1998. p. 145.

subversión que ayudó a escapar al control clasificatorio a través de la escenografía corporal.

Con este espíritu disidente, las narraciones emergentes en el arte de acción no fueron construidas desde una imposición política ni académica. Pero hubo otra estrategia utilizada por los medios de comunicación: el descrédito, donde muchas veces las propuestas fueron tergiversadas y puestas a circular con una lectura que les restaba fuerza o bien ocurrían de manera desfasada, como con la obra *¿De qué se ríe presidente?*, a la que se hizo una reseña diez años después de realizada.

Las Yeguas del Apocalipsis trabajaron la temática del género para volver doblemente visible el cuerpo. La dictadura se empeñó en hacer desaparecer, silenciar y borrar el cuerpo homosexual y marginal del travesti. El hecho de que continuaran manifestándose y realizando acciones durante los años siguientes al plebiscito de 1989 prueba que el trauma seguía presente en la sociedad y se repetía en distintos niveles y clases. En las acciones que Las Yeguas del Apocalipsis realizaron se escribió una historia paralela que ayudó a transmitir esa memoria que se pretendía ocultar. Evidenciaron la violencia que ello significaba, tal como nos comenta en sus reflexiones Johan Galtung, “la violencia deja la huella del trauma, esos rastros –muy difíciles de remover, casi indelebles– sobre el cuerpo, la mente y el espíritu”<sup>314</sup>.

A partir de estas reflexiones, pareciera que el cuerpo homosexual que se ensalzó a través del arte de acción se volvió doblemente molesto y visible para el nuevo Gobierno. Una condición que se subrayó en la ocupación que Las Yeguas hicieron del espacio público, reglado y segmentado por los militares, a quienes la homosexualidad travesti parecía agredir. Pero el uso de estos espacios pudo haber sido también una manera de escapar del dolor, como sugiere Diana Taylor, “de hacer visible el duelo que llevaban consigo”<sup>315</sup>. Un duelo que, como señala Tomás Moulián,

---

<sup>314</sup> GALTUNG, Johan, “Rethinking conflict: the Cultural Approach”, *Council of Europe*, Strasbourg, 2002, p.5.  
<[http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/completed/dialogue/DGIV\\_CULT\\_PREV\(2002\)1\\_Galtung\\_E.PDF](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/completed/dialogue/DGIV_CULT_PREV(2002)1_Galtung_E.PDF)>  
Consultado el 18 de enero de 2012.

<sup>315</sup> TAYLOR, Diana, “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”, *Hemispheric Institute*, Nueva York, 2005, s/n p.

“fue un rito social destinado a rescatar al doliente de la aflicción, de ese desapego al mundo y de las inhibiciones de las funciones del yo que conlleva la aflicción”<sup>316</sup>.

Memoria y trauma operaron como transmisores de la(s) historia(s). En el caso de las acciones realizadas por Casas y Lemebel, la memoria operó “como una puesta en escena actual de un evento que tenía sus raíces en el pasado”<sup>317</sup>. El trabajo con el cuerpo fue su marca y su distintivo en la ocupación del espacio que había estado anteriormente prohibido. El luto y la protesta tuvieron como equivalentes en el trabajo de Las Yeguas del Apocalipsis la denuncia y la resistencia.

Respecto al trabajo realizado por el CADA o la Escena de Avanzada, la postura de Las Yeguas del Apocalipsis fue la siguiente: “Nosotros odiábamos al grupo CADA (...) pensábamos, hasta cuándo, hasta cuándo esta cosa cristiana, de limpiar con cloro las puertas de los prostíbulos, o sea, nosotros poníamos estrellas en las puertas de los prostíbulos, pero estos eran totalmente cristianos. Cuando Raúl Zurita, que lo adoro a Raúl Zurita, gran amigo, se corta, se pone semen, escribe Purgatorio, es cristiano!”<sup>318</sup>. En la misma entrevista, esta vez refiriéndose a las obras propias como colectivo, Francisco Casas señala: “Tal vez tú podrías releer la performances del baile sobre vidrios, sobre América Latina, pero eso no era nada de cristiano, sino más bien político duro, develando la masacre sobre los detenidos desaparecidos, como el baile de las madres de los detenidos desaparecidos. Era una cita dura. No era cristiana ¿ves? Los pies que uno se cortó no importaban, no era cristiano al lado de éstas cosas”<sup>319</sup>.

Sobre el trabajo de Carlos Leppe, la opinión de Francisco Casas es mucho más dura:

---

<<http://www.hemisphericinstitute.org/archive/text/hijos2.html>>

Consultado el 12 de diciembre de 2010.

<sup>316</sup> MOULIAN, Tomás, “La liturgia de la reconciliación”, en Richard, Nelly (ed.): *Políticas y Estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. p. 23.

<sup>317</sup> TAYLOR, Diana, *Op. cit.*

<sup>318</sup> BARRAZA RISSO, Angela, entrevista a Francisco Casas, “Francisco Casas y la mejor performance que se ha hecho en la historia de Chile”, *Fisuras* s/n, Chile, 2013.

<<http://www.fisura.cl/2013/10/entrevista-francisco-casas.html>>

Consultado el 21 de abril de 2014.

<sup>319</sup> *Ibidem.*

El trabajo de Leppe siempre me pareció sospechoso. Pues en el mismo año del golpe de estado, Leppe expone en el Bellas Artes. A Leppe siempre lo encontré yo algo fascista y acuérdate que fue agregado cultural con el milico asesino en Buenos Aires o sea, un escándalo!. Él siempre fue muy cercano a la derecha. Inclusive, El Perchero a mí me pareció una obra sospechosa, o sea en la misma época que estaban haciendo lo mismo con las mujeres de Villa Grimaldi él se cuelga, digamos, pero no logra armar signos políticos. A ellos les interesa, digamos, el arte conceptual, y la diferencia con nosotros es que a nosotros nos interesaba el arte político. Conceptual, pero totalmente político, desde las políticas del cuerpo. O todo sistema político, de hecho, el arte es político<sup>320</sup>.

Casas y Lemebel participaron activamente de la disidencia antes de transformarse definitivamente en Las Yeguas del Apocalipsis, aunque no fueran abiertamente aceptados dentro de las escenas que ambos frecuentaban por su cuenta. Por lo mismo, tampoco se les pudo domesticar desde la institucionalidad, donde efectivamente tuvieron cabida quienes participaron de la disidencia anterior, como por ejemplo, la Escena de Avanzada, que tranzó con el nuevo poder a comienzos de la década de los noventa. Tal como señala Francisco Casas, para Las Yeguas del Apocalipsis, por su condición homosexual, fue diferente: “Las yeguas eran proletas, venían de otro lado, eran sucias, en fin. Se produce una cosa bastante extraña hasta el día de hoy”<sup>321</sup>. Y lo cierto es que la historia del arte en/de Chile aún no les ha hecho justicia. En una entrevista realizada a Francisco Casas en 2013, se refirió a Las Yeguas del Apocalipsis del siguiente modo: “Yo creo que sigue habiendo una cosa siniestra contra las yeguas, sobre todo, a lo que es el mundo de la Concertación, a ciertos mundos oligárquicos del arte chileno, que nunca entendieron (...) Pedro y yo cambiamos el arte pa’ siempre en este país. Dicho por mucha gente, mucho más docta que yo”<sup>322</sup>.

---

<sup>320</sup> *Ibidem.*

<sup>321</sup> *Ibidem.*

<sup>322</sup> *Ibidem.*

### ***Del cuerpo instrumental al cuerpo histórico***

Cecilia Sánchez, en *Escenas del cuerpo escindido*<sup>323</sup>, señala aquellos lugares que durante la década de los ochenta escaparon al control exhaustivo de los militares y que fueron nombrados como zonas libres, en los que, por momentos, se perdieron los límites de las identidades fijadas *a priori* para el cuerpo que reclamó la dictadura<sup>324</sup>. En efecto, la desaparición del propio cuerpo (como cuerpo individual) fue fundamental para los/as artistas que trabajaron con el cuerpo social y con el cuerpo histórico, donde establecieron tensiones por los modelos impuestos a la sociedad a través de los roles de género. Estos artistas ejecutaron las acciones e inscribieron las marcas del (los) cuerpo(s) negado(s), para hacer visibles las diferencias.

En el caso de Las Yeguas del Apocalipsis, esto se cumplió desde la escenografía corporal y se subrayó con sus acciones, quizás más allá de la idea de la madre y de alianza con lo femenino que comenta Lemebel en algunas entrevistas. Concretamente podemos referirnos a lo que ocurrió con *La conquista de América* (1989), donde se asumieron como viudas, se des-erotizaron y extendieron el significado de la espera del “otro/a”. Trascendieron el ideal dictatorial sobre el cuerpo de las mujeres. Vestidas de negro, fueron la evocación del duelo por los/as desaparecidos/as y ampliaron su significado más allá de madres o viudas. No obstante, esta acción dejó como consecuencia diversos conflictos con algunos grupos de mujeres que vieron una usurpación de los lugares y derechos ganados por ellas durante la dictadura, considerando a Las Yeguas como intrusos/as en el sentido (político) del duelo, doblemente politizado con esta acción. Pedro Lemebel señaló: “A diferencia de otras, esta performance fue una acción planificada. Diría que fue una de las acciones más políticas, porque ahí estaba nuestra huella; estaba la sangre y el baile. Ahí estaba todo, el contagio del SIDA, los desaparecidos, dos hombres y también estaba el doblaje de dos mujeres solas”<sup>325</sup>.

---

<sup>323</sup> SÁNCHEZ, Cecilia, *Escenas del cuerpo escindido: ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Chile: Universidad Arcis y Editorial Cuarto Propio, 2005.

<sup>324</sup> Respecto de esto, ver el análisis extenso propuesto por SÁNCHEZ, Cecilia, *Op. cit.*, pp. 86-88.

<sup>325</sup> ROBLES, Víctor Hugo, *Bandera Hueca. Historia del movimiento homosexual en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Arcis y Editorial Cuarto Propio, 2008, p. 28.

Las Yeguas politizaron doblemente el duelo y usaron también el baile como metáfora de la desaparición de los cuerpos, al igual que los Familiares de Detenidos Desaparecidos (FDD). Retomaron el gesto de *la cueca sola* para sumarse a la denuncia. Bailaron solas, vestidas con faldas largas y con sus pies ensangrentados por los vidrios esparcidos sobre el mapa de América Latina para simbolizar las huellas de las dictaduras en el Cono Sur. Pero también ampliaron su significado al hacerlo como dos homosexuales travestidos, al hacer referencia al (posible) contagio del sida.

En una entrevista posterior, Casas señaló: “Nosotros cruzábamos los Derechos Humanos con la homosexualidad, porque en ese momento primaba toda la carnicería humana que estaba viviendo nuestro país, lo homosexual venía después, primero estaba el compromiso social con los que estaban más desamparados, y después el compromiso con los homosexuales”<sup>326</sup>.

Con sus obras y participaciones, podría decirse que Las Yeguas del Apocalipsis se constituyeron como un cuerpo histórico que dejó las heridas abiertas, para que luego éstas pudieran ser leídas cuantas veces fuera necesario. Su trabajo permite realizar a día de hoy múltiples lecturas de un capítulo de la historia que ha sido consensuado desde la política.

### ***Construir una memoria paralela***

Es importante recordar que, durante la dictadura, la homosexualidad fue especialmente perseguida y que derivó en torturas y eliminaciones de homosexuales que engrosaron las listas de desaparecidos/as. A este respecto, Las Yeguas del Apocalipsis rescataron la figura prostibular del travesti para evidenciar la valentía que supuso plantearse como diferente y cuestionar la lógica militar. Cabe destacar que, al referirse a sí mismos como yeguas, buscaron re-significar un término utilizado de forma despectiva en Chile para situarlo como opción. Subrayaron lo travestido, lo homosexual y la performatividad para obtener un nuevo significante que dio la vuelta a un insulto habitual utilizado en contra de las mujeres y homosexuales, al apropiarse

---

<sup>326</sup> Véase: ROBLES, Víctor Hugo, *Op. cit.*, p. 28.

de él<sup>327</sup>. Sin embargo, Francisco Casas consideraba que el travestismo, si bien era importante en su propuesta, no constituía lo fundamental en el trabajo político que realizaron, y evidenció que ese punto fue utilizado por la derecha para despreciar sus obras. En consecuencia, consideraba como los trabajos más importantes de Las Yeguas aquellos donde el travestismo no fue el punto central, como *Refundación de la Universidad de Chile* (1988) o bien *Homenaje a Sebastián Acevedo* (1991)<sup>328</sup>. En este escenario, el arte de acción pudo ser la pieza que faltaba para nivelar la historia del arte en Chile, sesgada desde sus inicios; además de una respuesta contra el discurso y la censura dictatorial: una respuesta político/artística propia.

Al (re)construir la memoria paralela que se estaba formando, resulta esclarecedor comentar que la derrota de Pinochet el 5 de octubre de 1988 significó (en apariencia) la posibilidad de nuevos horizontes políticos para el movimiento lésbico y homosexual de Chile. Sobre todo en cuanto a la posibilidad de intensificar y hacer públicas sus demandas, que como era de suponer, no estaban en la hoja de ruta política. Pero, poco a poco, pese a la nula disposición de los partidos políticos, sus demandas se introdujeron en el debate público, lo cual representó una posibilidad respecto de las transformaciones sociales que se necesitaban<sup>329</sup>. Algunos supieron ver en la acción *¿De qué se ríe presidente?* (1989) esta crítica, ya que provocó malestar e incomodidad entre los demócrata cristianos, al evidenciar que hubo una decisión política de dar salida a la dictadura a través de un travestimiento político<sup>330</sup>.

---

<sup>327</sup> Pueden verse más detalles relacionados con esto, llevados al campo de la contrasexualidad, donde este tipo de acciones son parte de la deconstrucción de los términos. Véase: PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto Contrasexual...*, *Op. cit.*, p. 17-28.

<sup>328</sup> Véase: ROBLES, Víctor Hugo, *Bandera Hueca...* *Op. cit.*, p. 29.

<sup>329</sup> Véase: ROBINO, Carolina, "Las Yeguas del Apocalipsis. Las últimas locas del fin del mundo", *Araucaria*, N° 736, 26 de Agosto- 1 de Septiembre, Chile, 1991, pp. 42-45.

<sup>330</sup> Véase: MOULIAN, Tomás, *Chile: anatomía de un mito*. Chile: Universidad Arcis y LOM, 1998.

## Postdictadura: ¿Transición o Travestismo?

El académico estadounidense, Robert Neustadt, en su libro *CADA DÍA, la creación de un arte social*, hace memoria de su visita a Chile en la década de los ochenta y comenta una situación que le llamó la atención: la circulación de mensajes políticos a través del dinero. Las monedas de cinco y diez pesos fueron fabricadas a gran escala y puestas a circular el mismo año del plebiscito, 1988<sup>331</sup>. En ellas, se veía una mujer en el momento exacto de romper las cadenas que ataban sus manos y unas alas que salían de su espalda. Una imagen que podemos leer como una ironía al ver la inscripción “11 de septiembre de 1973” que rodeaba la imagen. Pero lo cierto es que fue una estrategia de dominación a través de la mitificación del Golpe de Estado y un proceso de domesticación del pasado. La historia tuvo distintos discursos paralelos, donde en algunos incluso se glorificaba a los militares como héroes de la patria.

Cuando la dictadura necesitó legitimarse y tomar fuerza, eliminó la moneda llamada escudo (utilizada desde la década de los sesenta). Del acto de fundirlas, para (re)crear y poner en circulación el peso en 1975, Neustadt señala si fue acaso una simple coincidencia bombardear La Moneda y proponer, al mismo tiempo, una nueva moneda de cambio<sup>332</sup>. En aquel momento, se refundó lo político desde la ocupación del Palacio de La Moneda. Los militares dejaron las bases del proyecto dictatorial en la Constitución de 1981, que luego heredó la Concertación de Partidos por la Democracia.

Tras prever la caída de la dictadura, los militares dejaron los cabos bien atados en caso de perder el plebiscito de 1988. Para ello, era importante que el proyecto dictatorial se llevara adelante desde el lenguaje, al implantar la denominación Transición y no Postdictadura. En efecto, el concepto que ellos proponían dejaba un recuerdo lejano de la dictadura, además de dar paso a la buscada (y forzada) reconciliación. Por esto es que el sociólogo Tomás Moulián vio en este concepto, y en

---

<sup>331</sup> Se habían diseñado en 1977, aunque en 1988 se hizo una tirada especial para aumentar la cantidad de circulación de monedas con este diseño.

<sup>332</sup> NEUSTADT, Robert, *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 12.



su uso, una analogía con el transformismo de la época dictatorial que derivó en “el mito del Chile actual”<sup>333</sup>. En esto, el travestismo que inauguraron Las Yeguas del Apocalipsis mostró, a modo de espejo, lo que no se quería ver: evidenciaron el maquillaje, las vestiduras y los acuerdos (pre)establecidos en la política que dieron salida consensuada a la dictadura.

Según los análisis del filósofo William Thayer y el sociólogo Tomás Moulián, “la dictadura chilena no se ha disuelto ni caído”<sup>334</sup>. Los motivos que tuvieron para afirmarlo son evidentes: aún se mantiene la Constitución de 1981 (la de Pinochet), a la cual no se retocaron algunos puntos hasta 2005; la legitimación de cuestiones y estructuras económicas (neoliberalismo); el descalabro de las universidades públicas y el mantenimiento del peso, una moneda reactivada en dictadura. Thayer además manifiesta que “la transición nombra propiamente para nosotros (...) no la transferencia de la administración gubernamental de la dictadura a la democracia, sino la transformación de la economía y la política que la dictadura operó: el desplazamiento del estado como centro-sujeto de la historia nacional, al mercado excéntrico post-estatal y post-nacional”<sup>335</sup>. Agrega que ello supone un extravío de las categorías de Estado, pueblo, progreso, hegemonía, confrontación, etcétera. En el mismo texto, Thayer postula una idea definitoria: “La transición actual implica la mutación en el modo de producción de la significación”<sup>336</sup>. En efecto, denominarla así impactó en la comprensión de conceptos como poder, deseo, trabajo y saber, despolitizándolos pero, además, dotándolos de otros significantes. El autor señala también que la palabra escogida (transición) fue un término de la sociología local para llamar así al proceso de redemocratización de la sociedad, después del fin de las dictaduras militares<sup>337</sup>.

---

<sup>333</sup> El análisis propuesto por Moulián puede revisarse en: MOULIAN, Tomás, *Chile: anatomía de un mito*. Chile: Universidad Arcis y LOM, 1998, pp. 145-147.

<sup>334</sup> NEUSDAT, Robert, *CADA DÍA...Op. cit.*, p. 12.

<sup>335</sup> THAYER, William, *La crisis no moderna de la universidad moderna*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996, p. 219.

<sup>336</sup> *Op. cit.*, p. 229.

<sup>337</sup> *Op. cit.*, p. 217.

### ***La imagen travesti: una estética para la resistencia***

Desde esta perspectiva, es posible imaginar que a partir de la imagen del travesti surge una analogía del sistema político, con la consecuente capacidad de desestabilizar y desarticular las normas impuestas al género. Aunque esto implica a la vez articular una (nueva) lectura a las reglas que codifican el género dentro de la sociedad. Tal como señala Nelly Richard, “la metáfora crítica del travestismo abrió sus líneas de fuga entremedio de los bloques de significación predetermined para que lo indeterminado (lo variable, lo fluctuante, lo oscilante) en materia de identidad, género y representación sexuales, reactivaran críticamente el potencial tráfugo de la diferencia”<sup>338</sup>.

Sobre la subversión visual de los códigos con el cuerpo travestido, Richard señala también que “la pulsión narcisista del mostrarse es necesariamente óptica, ya que es la mirada del otro la que sanciona el éxito o el fracaso de la trampa visual del pasar efectivamente por mujer”<sup>339</sup>. A esto también añade que “el juego del espectáculo travesti fue trabajado —como contra escena— su diferencia de la diferencia: una diferencia que, hipotéticamente va corriendo los márgenes de la alteridad crítica para diseminarlos a medida que pretenden controlar su posición tanto la censura contra la diferencia, el saber sobre la diferencia como el mercado de las diferencias”<sup>340</sup>. Asimismo, al llamar a este período “Transición”, la idea del proyecto dictatorial se completa al ser (re)conocida como tal por todo el país.

Richard también advierte de que en Chile fueron las artes visuales las primeras en cuestionar el tema del género e introducirlo en relación a la identidad (sexual) y la represión que existió en dictadura. Afirma que la metáfora deconstructiva del travestismo contribuyó a desprogramar “las identidades naturales del sustancialismo metafísico como la representación de la diferencia mujer sobrelinealizada por el

---

<sup>338</sup> RICHARD, Nelly: *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 218.

<sup>339</sup> RICHARD, Nelly, *Masculino / Femenino, prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Ediciones, 1993, p. 69.

<sup>340</sup> RICHARD, Nelly, *Residuos y metáforas...*, *Op.cit.*, p. 218.

feminismo reivindicativo e institucional”<sup>341</sup>. Al analizar el travestismo, la autora también describe el período de la postdictadura como una *performance* política, económica y social. Sin embargo, afirma que la parodia ácida del travesti “engañaba al discurso falocrático de la auto-representación homo”<sup>342</sup>. También concluye que, con el tiempo, el discurso del travesti se volvió estético y afeminado, que incluso copió las formas del género femenino con el fin de debilitar la ideología, mientras el discurso del homosexual reprodujo de forma constante la lógica erecta (y militar en este caso).

Pero el travestismo también propuso la posibilidad de escapar a la lógica disciplinaria y a las coordenadas previamente diseñadas de la estrategia militar. Esto abrió la posibilidad para los/as artistas de convertirse en cuerpos politizados que cargaron con un doble cuerpo: el propio y el de los desaparecidos/as, para desplegar en sus acciones la deconstrucción corporal, abierta a su vez, por el feminismo.

En efecto, es posible encontrar nuevamente similitudes con el cuerpo colonial, reprimido por las vestimentas europeas como una estrategia de control político. En este caso, durante la década de los ochenta, el cuerpo y sus vestimentas (hasta llegar al travestismo) fueron utilizados desde la(s) disidencia(s) para generar subversión desde el orden de los géneros. Socialmente es posible también identificar, dentro del cuerpo escenografiado, otros grupos que opusieron resistencia: la estética punk se hizo presente frente a la cultura de masas propiciada por la televisión y que no correspondía a la realidad chilena. En este contexto, surgieron distintos grupos de música que escapaban a lo impuesto por los medios oficiales: los *Fiskales*, *Los Prisioneros*, *Los Pinochet Boys*, entre otros, que crearon una estética de resistencia que incluyó una escenificación desde la propia apariencia personal (fig. 42). Esto, sumado a la postura ideológica y crítica que propiciaban, generó disidencia también desde el lenguaje, la ironía y la parodia de la repartición de los roles de género, un travestismo desde las formas y desde la calle.

---

<sup>341</sup> *Ibidem*.

<sup>342</sup> RICHARD, Nelly, *Masculino / Femenino....*, *Op. cit.*, p.72.



42. Pinochet Boys, 1985-1989

La figura del travesti, y concretamente la escenografía corporal, evidenciaron la capacidad de convertirse en un espacio para ser intervenido, un lugar de constante cambio y movimiento donde se cruzaron una serie de discursos como poder, jerarquías e incluso hegemonía, a través de la subversión de los términos que suscitaba la imagen. Tal como afirma Zygmunt Bauman respecto de la modernidad líquida, aplicable en este caso al cuerpo escenografiado, “su intención requeriría a la vez, la profanación de lo sagrado: la desautorización y la negación del pasado, y primordialmente de la tradición”<sup>343</sup>. En este caso, se trató de una tradición ejemplificada por la imposición de los roles (y estéticas) sobre el cuerpo en cada momento político. En definitiva, se trató de un cuerpo que se propuso a sí mismo cambiante, múltiple “líquido”, en contraposición al cuerpo “sólido” impuesto por la lógica militar<sup>344</sup>.

Esta burla a los roles impuestos desde el arte de acción, pero también desde la estética de resistencia adoptada en las calles, irrumpió como un corte en el uniforme militar. Hizo estallar el corsé teórico impuesto al cuerpo, al alejarse de la clasificación heteronormativa, los volvió escurridizos ante cualquier tipo de dominación y control militar. En efecto, el cuerpo social se volvió mucho más experimental y tanto los/as artistas como la sociedad en su conjunto, utilizaron la estrategia de la deconstrucción

<sup>343</sup> BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 8-9.

<sup>344</sup> Véase: *Op. cit.*

para llevar adelante sus propuestas visuales y denuncias: la difusión de los límites y el uso de la escenificación del cuerpo subvirtió el control.



## Capítulo 5

### La subversión como estrategia: lecturas, análisis y desplazamientos

#### Post-transformismo

Según Tomás Moulián, el transformismo político comenzó en plena dictadura y se fortaleció en 1980 con la aprobación plebiscitaria de la Constitución y su puesta en marcha al año siguiente; pero asegura que culminó entre 1987 y 1988 “con la absorción de la oposición, en el juego de alternativas definidas por el propio régimen y legalizadas en la Constitución de 1980”<sup>345</sup>. Asimismo, señala que “el objetivo principal, el eje articulador de la operación transformista, fue obligar a la oposición a ese reconocimiento, como una manera de asegurar el éxito del diseño de transición”<sup>346</sup>. Con el cambio de mando en 1990, se aseguró firmemente este diseño y la puesta en marcha de ciertos privilegios para los militares en el nuevo Gobierno liderado por Patricio Aylwin.

Sin embargo, es posible afirmar que existió una segunda etapa del transformismo político, entre 1988-89 y 1992, en la cual la disidencia artística generó resistencia por medio de lo que se conoció como “delincuencia visual” frente a los centros de arte formados para recibir al nuevo Gobierno de la Concertación. En efecto,

---

<sup>345</sup> MOULIÁN, Tomás, *Chile: anatomía de un mito*. Chile: Universidad Arcis y LOM, 1998, p. 147.

<sup>346</sup> *Op. cit.*, p. 146.

este quiebre estuvo marcado por la fusión arte-vida-disidencia, cada vez más estrecha, a través de grupos como Las Yeguas del Apocalipsis, Anjeles Negros o Luger de Luxe.

### **Disidencia organizada: Anjeles Negros<sup>347</sup>**

En un momento de cambios políticos como los vividos después del plebiscito de 1988, las relaciones sociales, así como las de género, se tambalearon y hubo que (re)negociarlas entre la sociedad<sup>348</sup>. A este respecto, las acciones de diversas agrupaciones y colectivos de arte tuvieron la necesidad de evocar temas urgentes, como las ausencias, el golpe de Estado, los/as desaparecidos/as y las cuestiones relativas al cuerpo que fueron subrayadas a través de la acción y el uso de la metáfora. Asimismo, el discurso tanto en Chile como fuera del país consistía básicamente en que la cultura tenía que regresar al país, y, para reafirmarlo, se recurrió nuevamente a la instrumentalización de la visualidad. Se realizaron actividades culturales con una lectura de doble filo, como Chile Vive (1987, en España) o Chile Crea (1988) o que posicionaban el período dictatorial como carente de cultura, donde ésta volvía luego de una larga ausencia. Ambas actividades respondieron a la lógica de instrumentalización con el arte en general, tal como se hizo durante el Gobierno socialista con exposiciones como Homenaje al triunfo del pueblo (1970), América no invoco tu nombre en vano (1970), El Pueblo tiene Arte con Allende (1970), El tren de la cultura (1971), Las 40 medidas de la UP (1971), entre otras.

De este modo, el mensaje en la década de los ochenta, era que la cultura retornaba de la mano de la Concertación de Partidos por la Democracia. Evidentemente, esto buscaba también quitar reconocimiento a aquellas prácticas subversivas donde el cuerpo era el arma de combate y la acción, su consecuencia. Una

---

<sup>347</sup> Gonzalo Rabanal me comentó que escribirlo desde la falta de norma (cambiar la “g” de ángeles, por la “j”) evidenciada la falta de ortografía, de escuela, así como el desapego a la institucionalidad y a la academia. *N. de A.* Entrevista realizada en el Café Crónica Digital, Santiago de Chile, Mayo de 2014.

<sup>348</sup> Esta idea fue tomada a partir de un texto que analiza la realidad peruana, pero que me parece pertinente trasladar a este estudio. Ver más detalles, así como el texto íntegro en: KÜPPERS, Gabriele, “De la protesta a la propuesta”, *Género, feminismo y masculinidades en América Latina*. El Salvador: Ediciones Böll, octubre de 2001, p. 18.



operación nuevamente estética y cosmética, llevada adelante desde el lenguaje por quienes estaban en el poder.

En este contexto, en 1989 Anjeles Negros realizó su primera obra como colectivo: Gonzalo Rabanal, Jorge Cerezo y Patricio Rueda decidieron que había que responder a la negociación a la que se estaba sometiendo a buena parte de la cultura<sup>349</sup>. Militantes del Movimiento Izquierda Revolucionaria (MIR) se organizaron como un colectivo de intervención callejera que utilizaba el activismo político, donde el humor y la parodia eran el arma. En su trabajo, siempre criticaron lo que consideraban como la nueva izquierda, así como la salida negociada de la dictadura, establecida en la Constitución de 1980.

En referencia a la elección del nombre del colectivo, Rabanal señala que fue en honor a un grupo musical de baladas románticas que se llamaba Los Ángeles Negros, famosos en la época en la que sus madres se habían enamorado y lo eligieron como forma de homenajearlas a ellas y en memoria de aquellos buenos momentos. Al respecto señala: “Las madres tuvieron un papel muy importante en la época de la dictadura, en el momento en que los padres fueron muertos las madres se hicieron cargo de la casa y se transformaron en un símbolo muy importante (...) En Chile las madres viudas hicieron un frente de resistencia y nosotros reconocíamos esta presencia femenina en la época de la dictadura como la gran protectora del joven en este caso. Cuando surge el proyecto, lo que nos conectaba a nuestras madres era la música con la que se enamoraron”<sup>350</sup>. Desde esta perspectiva, el nexo con las agrupaciones de mujeres es evidente en su trabajo de ocupación del espacio, y en términos generales, para la aparición de la disidencia sexual. Rabanal también ha señalado que el colectivo trabajó a partir de acciones para buscar subvertir los códigos del poder y de dominación militar, para ingresar temas referidos a los desplazamientos

---

<sup>349</sup> Antes de realizar esta obra hubo un cuarto integrante: Lautaro Parra, que no continuó como integrante pero sí como colaborador de algunas obras posteriores. *N. de A.*

<sup>350</sup> VIVANCO, Adriana, “El performance es un instrumento para educar desde el cuerpo”, *Universo*, Año 12, No. 532, Septiembre de 2013, s/n p.

<[http://www.uv.mx/universo/532/cultura/cultura\\_02.html](http://www.uv.mx/universo/532/cultura/cultura_02.html)>

Consultado el 02 de octubre de 2013.

del cuerpo, sus políticas de género o cuestionamientos a la identidad sexual, en una estrategia que denominaron “delincuencia visual”.

En entrevista, Gonzalo Rabanal me comenta que durante la dictadura el arte re-significó el cuerpo como una materia de expresión, que estaba en el límite entre lo político y la subversión, pues trastocó los dominios de la oficialidad impuesta por los militares<sup>351</sup>. Desde esta afirmación, sería consecuente afirmar que se generó un doble cuerpo que también se utilizó como materia de acción. Y que fue más allá de ser sólo una experiencia estética, ya que fueron cuerpos que se desdoblaron al (re)sexuarse conscientemente a través del travestismo o del cuestionamiento de los roles, como pusieron de manifiesto las obras realizadas por Las Yeguas del Apocalipsis, influencias que considero directas para este grupo.

Cada vez que los Anjeles Negros realizaron obras de arte de acción, desdoblaron y volvieron a significar su cuerpo, utilizándolo como si fuera un texto socialmente construido, o, siguiendo a Beatriz Preciado, un archivo orgánico de la historia<sup>352</sup>. Esto como parte de la estrategia de la disidencia organizada, ya que las condiciones sociales y políticas impedían trabajar de forma directa sobre el discurso, con lo cual las acciones fueron una posibilidad que permitió volver más complejos los relatos.

La influencia del trabajo de Las Yeguas del Apocalipsis es clara en el sentido de la irrupción en el espacio. “Nuestras acciones por lo general eran de interrupción, nunca pedíamos permiso, irrumpíamos en inauguraciones, aparecíamos en la calle y en muchas ocasiones nosotros mismos nos auto-delatábamos, llamábamos a la policía y nos tomaban presos a nosotros, a los periodistas, y con eso poníamos en evidencia la teatralidad de los actos policiacos en un sistema dictatorial. Hay que destacar que

---

<sup>351</sup> Entrevista realizada luego de su exposición en el Encuentro “Perder la forma humana. Conversaciones sobre los ochenta en América Latina”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 27 de octubre de 2012.

<sup>352</sup> Para conocer en detalle el término ‘archivo orgánico’ que Preciado desarrolla, revisar: PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto Contrasexual*. Madrid: Opera Prima, 2002, pp. 22-23.

nosotros teníamos un sistema logístico interesante, contábamos con un cuerpo de periodistas y de seguridad para protegernos”<sup>353</sup>, explica Rabanal.

### ***Animita (1989)***

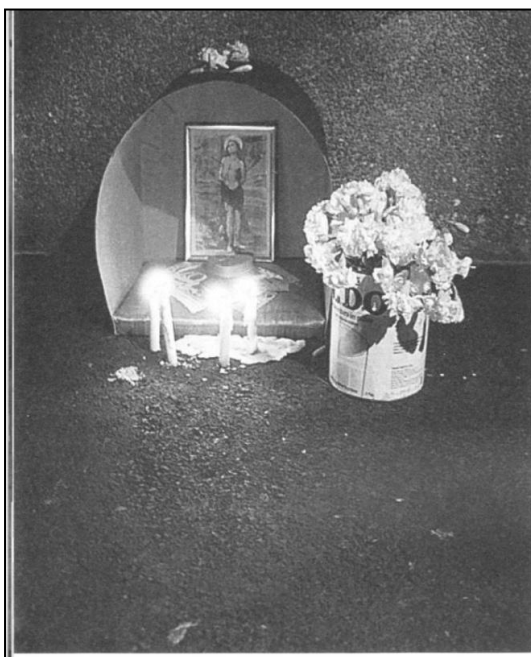
En el mes de noviembre de 1989, el Instituto Chileno-Francés de Cultura organizó el Programa de Intervenciones Plásticas en el Paisaje Urbano. En aquella oportunidad, Anjeles Negros presentó una obra que consistió en una acción con resultado de intervención urbana. El lugar elegido para realizarla fue un paso bajo nivel en la intersección de las calles Lira con Alameda, en Santiago Centro, una zona donde habitualmente se ejercía la prostitución homosexual. Anjeles Negros convirtió el sitio en una capilla ardiente, con cuatro animitas (pequeños altares) ubicadas en cada punto cardinal: al norponiente, la figura de San Sebastián (ícono del imaginario homosexual) que puede verse en la siguiente imagen (fig. 43); al nororiente una plegaria a la Consagración de la Familia y un extracto del testimonio de una prostituta tomado de la crónica roja; al sur poniente la imagen fotocopiada de Carlos Ibáñez de Campo, ex-presidente de Chile que creó un campo de concentración en Pisagua donde recluyó a varones homosexuales; y en el último punto, una estampa de San Cristóbal (patrono de los mineros), junto a la pintura de una pareja de guasos bailando el baile nacional de la cueca. Además, incluyeron figuras de cuchillos, revólveres e imágenes de los miembros del grupo dispuestas a modo de prontuario policial, y se disponían a ubicar una tela con la imagen de un *chicano* con fondo negro y una bandera chilena confeccionada a mano e intencionalmente desproporcionada, que pensaban dejar en la carretera para que los vehículos pasaran por encima, cuando llegó la policía a impedirlo.

En esta obra, trabajaron particularmente con el doble estándar de la sociedad en un período especialmente crudo, donde la homosexualidad era perseguida y condenada. Anjeles Negros buscó convertir ese lugar transitado y utilizado por homosexuales en un espacio sagrado, tal como hizo anteriormente Diamela Eltit en sus

---

<sup>353</sup> VIVANCO, Adriana, *Op. cit.*

Zonas de dolor. Pero lo particular de este trabajo no fue en sí la temática escogida, sino lo que puede leerse respecto de la utilización de un espacio de tránsito peatonal. Recordemos que, en aquel momento, todavía se intentaba regular la calle respecto de sus transeúntes y en especial se seguía controlando a quienes permanecían mucho tiempo en un mismo lugar.



43. *Animita*, Angeles Negros, 1989

### ***El auto-boicot (como estrategia)***

Esta obra, *Animita*, fue interrumpida por la llegada de una patrulla de carabineros que portaban metralletas y chalecos antibalas, con el argumento que “no contaban con permiso para realizarla”<sup>354</sup>. Este hecho quedó registrado en el periódico *La Época* (fig. 44) con un titular que decía: “Trabajo de colectivo Ángeles Negros fue intervenido por patrulla policial”<sup>355</sup>.

---

<sup>354</sup> Véase: S/a, “Trabajo de colectivo Ángeles Negros fue intervenido por patrulla policial”, *La Época*, Noviembre de 1989.

<sup>355</sup> En la noticia, el nombre del colectivo fue escrito según las normas ortográficas. N. de A.

Anjeles Negros empujó la acción del otro. En este caso, de las fuerzas policiales para que completaran la acción con su llegada y la prohibición de continuar. Para esta obra, el colectivo preparó el auto-boicot como una medida efectista, ya que consideraban que era parte de su estrategia y de la delincuencia visual que llevaban a cabo. Subrayaron esto al realizar la acción sin permiso, convocando a la prensa y avisando a carabineros para organizar un pequeño escándalo con cobertura periodística. No obstante, otra de las consecuencias fue que, debido a la nota de prensa publicada en el periódico, el Instituto Francés les retiró su apoyo en el evento<sup>356</sup>.



44. Periódico *La Época*, 1989

Detalle que puede leerse en el muro: “Pinochet salvador de Chile”, que estaba en el lugar y que el colectivo reutilizó para generar su obra.

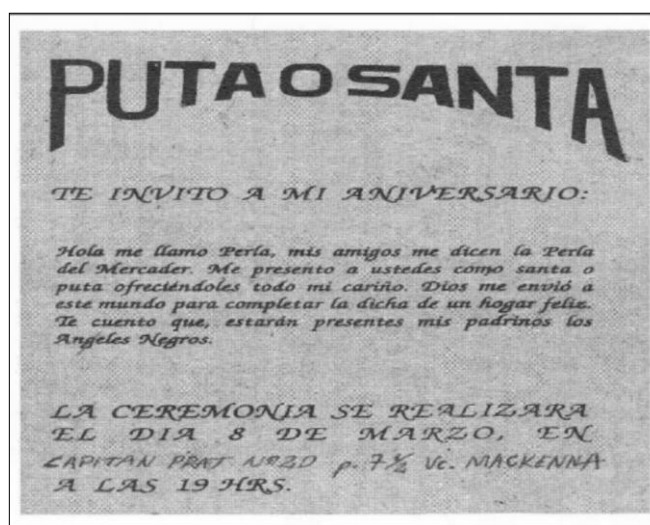
A pie de foto: “Trabajamos el contrasentido del discurso institucional acerca de la patria, de la religión y del arte”.

<sup>356</sup> Véase: AAVV, *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 30.

El artista y miembro del grupo, Gonzalo Rabanal, considera que el arte de acción en Chile surge de la necesidad de presentar el cuerpo como una materia significativa en el arte, de convertirlo en una obra de sentido y de producción: “La performance opera con el cuerpo produciendo tensiones de distinto tipo”<sup>357</sup>. Señala también que es una manera distinta de pensar el cuerpo, como no podían hacerlo la plástica, la danza ni el teatro de la época. Añade que el trabajo con éste surgió porque las condiciones sociales y políticas impidieron trabajar de forma directa con el cuerpo y era una forma de volver más complejos los discursos, una contra-respuesta al arte institucional<sup>358</sup>.

### ***Puta o santa (1990)***

Esta obra se dividió en dos partes y dejó como resultado una intervención urbana en la cárcel de mujeres de San Miguel, en Santiago. La primera parte de esta acción fue la confección y entrega de panfletos en la calle, como el que puede verse en la siguiente imagen (fig. 45):



45. Panfleto *Puta o Santa*, Angeles Negros, 1990

<sup>357</sup> Sin autor/a definido. Entrevista a Gonzalo Rabanal y Francisco Copello, “Performance, el arte marginal”, *Chile.com*, Sección Cultura y Espectáculos.  
< [http://www.chile.com/secciones/ver\\_seccion.php?id=34875](http://www.chile.com/secciones/ver_seccion.php?id=34875) >  
Consultado el 29 de enero de 2013.

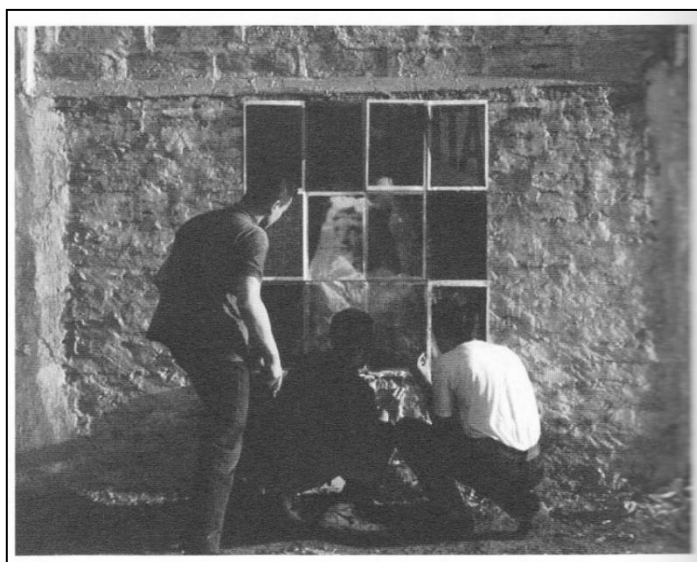
<sup>358</sup> *Ibidem*.

El panfleto decía:

Hola me llamo Perla, mis amigos me dicen la Perla del Mercader. Me presento a ustedes como santa o puta ofreciéndoles todo mi cariño. Dios me envió a este mundo para completar la dicha de un hogar feliz. Te cuento que estarán presentes mis padrinos, Anjeles Negros.

La ceremonia se realizará el día 8 de marzo, en capitán Prat nº 2 p. 7 ½ Vc. Mackena a las 19 hrs.<sup>359</sup>.

La segunda parte de la acción fue la realización de un mural en una de las fachadas de la cárcel. El mural (fig. 46), estaba compuesto de dieciséis módulos de distintos materiales que formaban una imagen que parecía pertenecer a algún álbum fotográfico, pero que, según me comenta Rabanal, fue comprada en una feria y mostraba a una niña que había realizado su primera comunión. En esta oportunidad, nuevamente fueron sorprendidos antes de terminar la acción, por los gendarmes de la cárcel, que arrancaron algunas partes del mural y les llevaron presos.



46. *Put a o Santa*, Anjeles Negros, 1990

<sup>359</sup> SAAVEDRA, Ana María, ALARCÓN, Luis (ed.) *Acción Cerezo*. Chile: Ed. Valente, 2011, p. 30.

A través de esta obra, Anjeles Negros puso de manifiesto los roles de género potenciados durante la dictadura y la reflexión que era necesario hacer. El día elegido para la acción no fue coincidencia, ya que en ese mismo momento tenía lugar en Plaza Italia una celebración oficial por el Día de la Mujer. Sin embargo, se podría decir también que realizarla fuera de la cárcel de mujeres y un 8 de marzo, subrayaba la carga de los roles de género y evidenciaba que la imposición derivó en que sus cuerpos fueran considerados sus cárceles. Lo paradójico de esta obra es que Anjeles Negros realizaron una instrumentalización de la cárcel de mujeres para hacer llegar su mensaje, evidenciando la doble dictadura impuesta al cuerpo femenino<sup>360</sup>.

Con esta obra, Anjeles Negros continuó con la propuesta abierta por Las Yeguas del Apocalipsis en el sentido de construir historias paralelas a las oficiales. Tejer historias alrededor de determinados lugares fue una forma de generar historia desde dentro, desde las calles, para que quedara en la memoria de quienes transitaban en ellas y surgieran nuevas (micro)historias a su alrededor.

---

<sup>360</sup> Véase: VALDÉS, Teresa, “Las mujeres y la dictadura militar en Chile”, Material de discusión programa FLACSO, nº 94, Santiago de Chile, marzo de 1987, pp. 7-8.



## Cuerpos violentos

(...) y tu campo de flores bordado  
es la copia feliz del edén (...)<sup>361</sup>

Los versos citados son un fragmento del Himno Nacional de Chile que elegí porque hacen alusión a la copia de un original que, en medio de un contexto dictatorial, subrayaba las ausencias de los/as detenidos desaparecidos/as. Desde esta perspectiva, es posible establecer una analogía entre lo ocurrido con el cuerpo durante la década de los setenta, al comienzo de la dictadura cuando el cuerpo fue perseguido y torturado, y los años ochenta, cuando la lista de desaparecidos/as fue lo bastante grande como para generar la necesidad de utilizar el cuerpo, por parte de los artistas, para encarnar un cuerpo social, histórico y travestido que representara a los/as ausentes. En este trabajo de memoria, también podríamos pensar en las acciones de los Familiares de Detenidos Desaparecidos (FDD), al colgarse las fotocopias de las fotografías de sus familiares en el pecho para hacerlos visibles y devolverles al espacio del que fueron sustraídos/as. Desde el arte de acción y las marchas con las fotografías, la imagen de los cuerpos desaparecidos se dotó de nuevas (y múltiples) lecturas a través de las acciones y la ocupación del espacio.

La fotografía fue un duplicado del cuerpo desaparecido, como también lo fue el trabajo corporal de Francisco Copello, Carlos Leppe, el CADA, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Paulina Humeres, Marcela Serrano, Pedro Lemebel, Las Yeguas del Apocalipsis y Anjeles Negros. En la exposición *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*<sup>362</sup>, comisariada por la Red Conceptualismos del Sur y realizada en Madrid en 2012 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, fue posible ver la obra de algunos/as de estos artistas, junto a

---

<sup>361</sup> Verso del Himno Nacional de Chile adoptado desde 1847, V estrofa, letra de Eusebio Lillo.

<sup>362</sup> La exposición, fue organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID). Se realizó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 26 de octubre de 2012 al 11 de marzo de 2013. De este proyecto, destaca también la muestra *Poner el cuerpo. Formas de activismo artístico en América Latina, años 80*, realizado en el Centro Cultural de España en Lima, julio de 2011. Itinerancia de la exposición: Museo de Arte de Lima, MALI (23 noviembre, 2013 - 23 febrero, 2014), Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina, MUNTREF (20 mayo - 17 agosto, 2014).

distintas aristas de lo que significaron aquellos años: la violencia y los excesos, pero también las formas de hacer política con el cuerpo.

En esto, fue evidente la multiplicidad de factores retratados, así como el material utilizado: registros de todo tipo, desde periódicos, fotografías y vídeos. Diversos vestigios que en ocasiones, lograban transportar a aquel momento. Pero también, se trató de un exceso de copia de ciertos cuerpos, en un estado perfectamente pulcro dentro del espacio museal. Como si las coordenadas que los generaron en las décadas de los setenta y ochenta se hubiesen detenido y trasladado, sin rastros ni huellas de sangre, hasta el museo. Para ello se escribió el texto y las pautas de acción: pura memoria (trabajada) y discursos puestos en circulación en medio de un espacio de tensiones a medio decir. En aquella oportunidad, por ejemplo, se incurrió en la misma omisión que la historia del arte de carácter oficialista en Chile se había encargado de difundir. No se mencionó que los feminismos fueron promotores de la acción, que influyeron en el arte de acción chileno de aquellos años a partir de las deconstrucciones que propusieron, ni tampoco las historias paralelas que escribieron estos/as artistas con sus cuerpos.

La muestra fue efectiva, pero aún así, fue instalada en un lugar desinfectado, escenográfico en ocasiones y aunque con imágenes impactantes de la prensa (sensacionalista) del momento, se trató de un lugar aislado de la sensación de terror que fue transitar por esas calles llenas de militares, calles que a pesar de mi corta edad en aquel momento, aún recuerdo. Las copias y las fotografías exhibidas en la exposición se correspondieron con la muerte y la memoria que se construyó en aquel momento. El instante quedó atrapado y a partir de él se escribió y construyó la (nueva) memoria, aquella a la que es necesario volver y revisar cada cierto tiempo. La “copia feliz del edén”, de cierta forma había quedado en la memoria, tal como previó Estados Unidos, donde Chile llegó a ser una réplica del autoritarismo que ellos diseñaron y moldeado a su conveniencia, con las palabras adecuadas, incluso para contar esa historia de represión.

Resulta importante destacar que durante la dictadura las producciones visuales estuvieron marcadas por el contexto político-social, lo cual provocó que surgieran (permanentemente) otras alternativas en subversión directa contra lo impuesto, ya fuera a través del modo de vestir o a través del modo de comportarse, en respuesta al desencanto (y la no identificación) con los modelos de (re)presentación y exponentes culturales importados. Evidentemente hubo rechazo por parte de la sociedad ante la imposición cultural de la dictadura, que privilegiaba lo estadounidense como modelo a seguir. Y el mejor escenario (o espacio) donde se hizo visible esta postura fue el cuerpo, donde se escenificaron experiencias diversas, mediante marcas de pose y vestuario (toda la estética punk) que imprimieron distintas formas de hacer resistencia. Estas experiencias fueron una crítica al ideal impuesto sobre el cuerpo por la dictadura, una performatividad trabajada sin conocer su despliegue teórico. Intuitivamente fue necesario escenificar la problemática y elaborar un discurso disidente desde el cuerpo. Tal como señala Cecilia Sánchez, “los mecanismos de la performance pueden interceptar las manipulaciones morales y sociales que rigen las conductas e identidades públicas e íntimas”<sup>363</sup>.

En efecto, a partir del cuerpo surgieron las (inevitables) reflexiones desde distintas miradas, las posturas ideológicas y experiencias de vida, que durante la postdictadura quisieron ser olvidadas para dar pie al (re)acomodo de los cuerpos. Por supuesto, con ello llegaron también las fisuras entre los distintos grupos de arte en general y de arte de acción en lo particular, ya que lo subversivo durante la dictadura dejó de serlo de camino a la postdictadura. Y hubo tensiones que se generaron a partir de ello. Las reflexiones respecto al género, la disidencia sexual y las producciones de carácter experimental fueron las políticas marginales de los ochenta que, al parecer, se quisieron olvidar en la etapa concertacionista, que dio trabajo a muchos de los/as activos/as productores de cultura contra-hegemónica y disidente de la década de los

---

<sup>363</sup> SÁNCHEZ, Cecilia, *Escenas del cuerpo escindido: ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Chile: Universidad Arcis-Editorial Cuarto Propio, 2005, p. 88.

ochenta. Sin duda, otro (re) acomodo, mientras el sida dejaba su huella y los desaparecidos/as continuaban siéndolo.

La violencia ejercida sobre los cuerpos, las violaciones de los derechos humanos, la verdad (particular) de cada uno/a de los/as torturados/as y sus historias de horror salieron a la luz en los informes de la Comisión de Verdad y Reconciliación<sup>364</sup> (más conocido como Informe Rettig, 1990) y la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura<sup>365</sup> (conocido también como Informe Valech, 2003). Esto, porque primero fue necesario un reconocimiento desde el cuerpo agredido y luego a nivel social para esperar el castigo a los responsables. Estos antecedentes, subrayan la propuesta de Rodrigo Parrini Roses, que señala la idea de pensar la dictadura “como un proyecto corporal”<sup>366</sup>. Es coherente reconocer que efectivamente hubo una obsesión por tratar los cuerpos, malearlos y hacerlos desaparecer (doblemente) en cada allanamiento, en los cuales la policía se llevaba a los detenidos, y además, sus fotografías. Todo nos confirma la obsesión por querer borrarlos/as de la historia cuantas veces fuera necesario. El adoctrinamiento fue la estrategia y la desaparición, la consecuencia cuando lo anterior no ocurría. En este sentido, la respuesta desde el cuerpo agredido fue otra vez el propio cuerpo: la escenografía corporal le dobló la mano al control militar.

---

<sup>364</sup> Fue creado por el presidente Patricio Aylwin Azócar (1990- 1994), mediante el artículo primero del Decreto Supremo n° 355 de 25 de abril de 1990.

<sup>365</sup> El presidente Ricardo Lagos (2000-2006) dispuso su creación mediante Decreto n° 1040, con el fin de complementar el Informe anterior (Rettig). Se conoce también como Informe Valech, en honor a quien presidió su origen, Monseñor Sergio Valech, obispo católico ex miembro de la Vicaría de la Solidaridad.

<sup>366</sup> Véase: PARRINI ROSES, Rodrigo, “El poder, los fantasmas y los cuerpos. Políticas corporales y subjetivación en la Transición Chilena”, *Revista Enfoques*, n° 5, Universidad Central de Chile, Santiago, pp. 29-45.

## Romper el formato: Luger de Luxe<sup>367</sup>

(...) nos reajustamos y reinventamos para dar a luz el proyecto *Luger de Luxe*, que de forma más explícita hizo suyo el crimen como tema y modelo de su quehacer<sup>368</sup>.

Este colectivo surgió en la década de los ochenta y estuvo compuesto por el fotógrafo Jorge Aceituno (Chile, 1958), el artista Patricio Rueda (Chile, 1959), perteneciente también a Anjeles Negros, el arquitecto y pintor Iván Godoy (Chile, 1959), además de Dinka Dujisin, Paola Meschi, y el pintor y poeta Hernán Meschi. Es importante recalcar que este grupo no recibió nunca ningún tipo de subvención o de apoyo institucional, aunque ello no impidió que desarrollaran un trabajo brillante e interesante, pero lamentablemente, poco conocido hasta el día de hoy. En general tuvieron pocas, pero intensas, presentaciones en la escena plástica. Una de ellas fue en la Exposición Colectiva de Arte Erótico, celebrada en la Galería Bucci, en Santiago, en diciembre de 1988. En ella se trató como tema central el erotismo a través de dibujos, pinturas, grabados y vídeos. Luger de Luxe participó con una instalación en una de las salas de la galería, titulada *Solo el Crimen nos Hace Felices*<sup>369</sup>. Para aquella oportunidad, la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH) les había encargado realizar el *III Homenaje a Santiago Nattino*, el cual llevaron a cabo con una instalación y una obra de arte de acción presentada en la galería<sup>370</sup>. Como parte de ese

---

<sup>367</sup> En ocasiones ha sido escrito: Luger Delux, Lüger de Luxe, Luger de Lux, etc. con variantes que causaban disidencia desde el lenguaje y su escritura, al igual que Anjeles Negros. Para esta investigación, se utilizó la escritura habitual de la época.

Su nombre es el de un arma de fuego utilizada en Alemania, llamada también P38 (Luger) que tras la caída del Nazismo fue utilizada en Alemania Occidental. En este caso, recuperar el nombre indicaba el deseo de poner fin al Pinochetismo, por lo que retoman el nombre en su versión de lujo (de Luxe). *N. de A.*

<sup>368</sup> GODOY, Iván, "Señor Francisco Brugnoli".

<[xa.yimg.com/kq/groups/16012154/730733737/name/CARTA](http://xa.yimg.com/kq/groups/16012154/730733737/name/CARTA)>

Consultado el 01 de marzo de 2013.

<sup>369</sup> Existe una breve referencia a la realización de esta exposición, donde se la menciona junto a los demás artistas en la sección "Eventos". Véase: AAVV, *Miradas*, N° 2, año 1, Diciembre de 1988, Santiago de Chile, p. 53.

<sup>370</sup> En aquella oportunidad, el colectivo estuvo formado por: Patricio Rueda, Ernesto Muñoz, Francisco Zañartu, Hernán Meschi e Iván Godoy. Véase detalles: GODOY, Iván, "Señor Francisco Brugnoli", *Op. cit.*

proyecto, se llevó a cabo otro que al año siguiente se completó como una obra independiente y fue enviada a una exposición realizada en la Kunsthalle, en Berlín (1989), titulado *Gina o tres historias de un crimen pasional* y que será considerada para su análisis en esta tesis.

### ***Gina o tres historias de un crimen pasional (1989)***

Bajo la idea de la delincuencia y el crimen, Luger de Luxe realizó esta obra en tres oportunidades: en la Galería Bucci como parte del Proyecto *Solo el crimen nos hace felices*, 1988 (Jorge Aceituno, Dinka Dujisin, Paola Meschi, Nancho Meschi e Iván Godoy); en la exposición *Cirugía Plástica*, en la *Kunsthalle* de Berlín (Jorge Aceituno, Hernán Meschi, Yanko Rosenmann e Iván Godoy) en 1989; y luego, con el mismo título, en el Museo Nacional de Bellas Artes para la exposición *Museo Abierto* (Jorge Aceituno, Dinka Dujisin, Paola Meschi, Nancho Meschi e Iván Godoy) en 1990, donde fue censurada, como se revisará más adelante.

*Gina o tres historias de un crimen pasional* contempló una serie de acciones retratadas con la cámara a modo de testigo oculto y se llevó a cabo en medio de una instalación de lo que parecía ser un baño, en una clara alusión al espacio privado. Las acciones fueron registradas como secuencia y luego convertidas en una fotonovela que proponía, al parecer, un crimen perpetrado por una mujer y que puede apreciarse en la imagen (fig.47).

Para organizar la lectura de esta obra, presentaré una descripción cuadro a cuadro y luego, las posibles interpretaciones. En el primer cuadro, se ve a un varón que nos hace pensar que se trata de la víctima, aunque no hay un cuerpo final que indique que el crimen efectivamente se consumó, sino que sólo se presume a partir de título. El segundo cuadro es un poco más sugerente, ya que se ve a Gina, si asumimos que ése es el nombre de la mujer, que encarna un cierto ideal de belleza considerado como atractivo: labios pintados, ojos marcados y cabello tomado frente al espejo de un baño, mientras se retoca el maquillaje. La cámara fotográfica se comporta como el testigo, al hacer un primer plano de su rostro frente al espejo.



47. *Gina o tres historias de un crimen pasional*, Luger de Luxe, 1989

En el tercer cuadro, el estereotipo de una mujer hermosa y sensual es más evidente: el cabello está suelto, es notoriamente delgada y está vestida con lo que parece ser su ropa interior. En el cuarto cuadro se subraya que la cámara efectivamente es un ojo-testigo: se la ve de espaldas mientras un varón (presumiblemente el mismo del primer cuadro) se le acerca a la altura del pecho, en una pose que genera tensión al quedar el movimiento suspendido. En el quinto cuadro, el varón (al parecer, con una máscara) sujeta a Gina de espaldas, en el suelo. En el sexto, Gina está sentada y el varón, al que sólo se ve de la cintura hacia abajo,

recostado a su lado y ambos en una pose que parece haberse suspendido antes de tomar la fotografía, dada la quietud que representa.

El séptimo cuadro es revelador respecto del travestismo de Gina: en algún momento, ésta consigue una reproducción exagerada de un genital masculino que pone encima de su ropa interior, y todo sólo puede deducirse a través de la sombra que dicho genital proyecta sobre su propio cuerpo. Gina se traviste en varón y recrea lo que parece ser una especie de cirugía de cambio de sexo. El octavo cuadro muestra a Gina en un primer plano, completamente sola, observándose frente al espejo con la boca abierta. El último cuadro permite ver sólo un fragmento de su cintura y pierna izquierda, pero entrega un detalle inquietante: el lavabo tiene algunas manchas.

Las múltiples lecturas que pueden hacerse a esta obra tienen inmediata relación con los estereotipos de género. La mujer, Gina, es hermosa y joven; a causa de ello es también la causante del (supuesto) homicidio contra el varón que, a juzgar por la imagen del primer cuadro, se percibe mayor.

Este crimen, probablemente pasional, podría hacer alusión a un cierto deseo insatisfecho: Gina se traviste en varón, porque al ser mujer era un cuerpo negado. Se convierte entonces en homicida y accede a una réplica desproporcionada del sexo contrario que la hace reír, según puede apreciarse en el séptimo fotograma. Con este cambio de sexo, Gina obtiene poder y siente placer al ver al varón reducido a un cuerpo (aunque no sabemos si un cuerpo final, puesto que eso sólo se imagina).

Pero hay otra lectura inquietante de esta obra. Dado el contexto sociopolítico posterior al plebiscito de 1988, esta pieza podría tener relación con la política excesivamente patriarcal y heteronormativa de la dictadura. Según esto, la dictadura estaría representada por el varón y Gina sería el cuerpo social, específicamente aquella fracción disidente y negada por los militares: la otredad. La operación de cambio de sexo, que parece desprenderse de la imagen, podría reflejar la política del consenso a la que aludía Tomás Moulián.



Luger de Luxe, al igual que Anjeles Negros, se adscribió al uso de la parodia. Hizo efectiva la delincuencia visual, tal como ellos mismos señalan:

Desde la precariedad de recursos como la fotocopia y la serigrafía, serializados y de batalla, desde el gesto mínimo, modesto y en ocasiones casi imperceptible de intervención en el espacio urbano, busca infringir la omnipotencia de la mirada que la dictadura quiere arrojar, fisura su régimen de visibilidad desdoblado entre la vigilancia y el espectáculo. Si la dictadura se apoya en la ficción del poder omnímodo de la imagen, la delincuencia visual propone una visualidad nocturna: señala lo que está en las sombras, descompleta las imágenes e iconos oficiales, usurpa los muros de la ciudad sitiada<sup>371</sup>.

Me atrevo a decir que, incluso bastantes años después, Luger de Luxe siguió siendo invisible a causa de los temas que trabajaron, irritantes y complicados para la nueva etapa de travestismo político, donde la salida consensuada de la dictadura les dejó al margen, aun cuando fueran reconocidos por la disidencia de fines de la década de los ochenta. A modo de ejemplo, la obra *Gina o tres historias de un crimen pasional*, no alcanzó a ser expuesta por tercera vez, como ya he adelantado, ya que en septiembre de 1990 fue considerada como vulgar por el directorio del Museo Nacional de Bellas Artes, presidido por Nemesio Antúnez, que ordenó retirarla de la Exposición *Museo Abierto*. Lo paradójico es que la censura ocurrió cuando el museo celebraba su reapertura después de la dictadura, a través de esta exposición. En solidaridad y a modo de respuesta, Las Yeguas del Apocalipsis (otra de las afectadas por la censura en la misma exposición) realizaron una obra en el frontis del museo.

Pero la historia de censura e invisibilidad del colectivo no terminó allí. En julio de 2011 se realizó una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) que pretendía recoger el arte realizado en la décadas de los setenta, ochenta y noventa en Chile, bajo el título: *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*. Se trató de un proyecto financiado por el Fondo Nacional de las Artes Visuales (FONDART) de la línea

---

<sup>371</sup> AAVV, *Miradas*, N° 2, año 1, Diciembre de 1988, Santiago de Chile, p. 31.

Bicentenario, que fue entregado por el Consejo de la Cultura y las Artes, en la cual este colectivo no fue incluido, ni mencionado. En respuesta, en el mes de agosto del mismo año, el artista Iván Godoy, antiguo miembro de Luger de Luxe, denunció la invisibilidad a la que se les había condenado nuevamente, al hacer pública una carta dirigida a Francisco Brugnoli, director del MAC, que comenzaba así: “Hay muchas maneras de hacer desaparecer a alguien. La más cruel, la más triste e indignante, sin duda, es el olvido. El más grave de los olvidos es aquel que viene de la voluntad, voluble y caprichosa, provocada por interés o encono de algún tipo. Este es el que se ejerció generosamente bajo la dictadura en los años 70 y 80, preferentemente, y que se conoció como censura”<sup>372</sup>. Algunos párrafos después, habla del cambio que también se vivió en las artes visuales. Iván Godoy señala:

Fue mayor nuestra sorpresa al encontrar cero apoyo del medio de avanzada ante el acto absolutamente arbitrario del entonces director del MNBA, que se ufanaba de su acto, parodiando las actitudes autoritarias de Pinochet (En este museo no se mueve una hoja sin que yo lo sepa). Rosenfeld, curadora de las instalaciones para dicha muestra, nos conminó a insertarnos dentro del sistema y a dejar de actuar como si estuviéramos bajo la dictadura... Sabias y cómodas palabras de Lotty, que, como otros, ya habían ocupados cargos de poder en el primer gobierno democrático, después de la dictadura. Comisionados, asesores, directores, decanos, agregados en Chile y el extranjero, toda una serie de figuras funcionarias y curiosas emergieron desde el gobierno de Aylwin para acoger a todos aquellos que yo había conocido como integrantes o simpatizantes de la escena de avanzada<sup>373</sup>.

---

<sup>372</sup> GODOY, Iván, “Señor Francisco Brugnoli”.  
<[xa.yimg.com/kq/groups/16012154/730733737/name/CARTA](http://xa.yimg.com/kq/groups/16012154/730733737/name/CARTA)>  
Consultado el 01 de marzo de 2013.

<sup>373</sup> *Ibidem*.

## Algunas consideraciones

La escasa visibilidad y reconocimiento de ciertos/as artistas que trabajaron desde la homosexualidad o plantearon discursos disidentes y cuestionamientos desde su cuerpo, todavía persiste. Es el caso de Francisco Copello o del colectivo Luger de Luxe, que continúan sin un reconocimiento expreso de su trabajo por parte de la actual institucionalidad. Estos/as artistas hicieron visible, cada uno/a desde su esfera, la precariedad del propio cuerpo en el Chile de ese momento.

Es importante destacar que las obras de arte de acción analizadas en esta tesis fueron la respuesta del momento a los procesos para diferenciarse de los circuitos y soportes oficiales que promovía la dictadura. Por ello, estos artistas marcaron su diferencia respecto a lo académico en el arte y fusionaron las categorías en las artes visuales, tanto como se hizo en los propios cuerpos respecto de los géneros. Estos/as artistas respondieron a la cultura de masas impuesta por la lógica militar convirtiendo su cuerpo en un campo de batalla en cuanto a significantes e impidieron su categorización absoluta de acuerdo a estereotipos de género aplicados. Desde esta lógica, se intervinieron las calles, los callejones donde se ejerció la prostitución o los garajes, para hacer público el evidente conflicto que existía en todos los campos. Y más en aquellos considerados como parte de la periferia social: lugares que los militares permanentemente revisaban y en los cuales realizaban allanamientos esperando encontrar armas o material marxista. A este respecto, podría entenderse que fue la respuesta desde el momento, como explica Marc Howard Ross desde las ciencias políticas, ya que en todas las sociedades existe una cultura del conflicto, definida como “el conjunto de normas, prácticas e instituciones específicas de una sociedad relacionadas con la conflictividad. La cultura define lo que la gente valora y lo que le mueve a entrar en disputa, indicando asimismo formas adecuadas de comportamiento en determinadas clases de controversias y configura las instituciones en las que dichas controversias son procesadas”<sup>374</sup>.

---

<sup>374</sup> REY TRISTÁN, Eduardo: *La izquierda revolucionaria uruguaya: 1955-1973*. Capítulo VI: La violencia política. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Universidad de Sevilla, 2005, p. 315.

De este modo, a través de distintas estrategias de trabajo con el cuerpo, se cuestionaba la dictadura. En efecto, este fue el motor de trabajo de los/as artistas contemplados en esta tesis, que se hicieron visibles como cuerpos politizados que reflexionaban acerca de las líneas de adoctrinamiento a las que se había sometido al territorio, pero además dejaban constancia de las *micropolíticas* diseñadas desde la heteronormatividad y que no se habían cuestionado anteriormente. Muchas acciones de estos/as artistas fueron realizadas en el espacio público, donde irrumpieron sin previo aviso, fuera de la seguridad de un espacio cerrado que les contuviera. Se expusieron abiertamente, en ocasiones lejos de la seguridad que puede significar etiquetarlas como obra de arte. A partir de ello se sumaron a la disidencia, a modo de activistas desde su propio lenguaje estético. A este respecto, las reflexiones de Juan Antonio Ramírez pueden darnos algunas luces: “El tinglado artístico es sórdido y a veces produce la impresión de que la creación es irrelevante frente a ciertos manejos económicos y publicitarios (...)”<sup>375</sup>. Y lanza su pregunta: “¿No será, en suma, el arte verdadero una cosa clandestina?” O bien cuando nos dice: “crear sin restricción es coquetear con el delito”<sup>376</sup>.

Desde estos parámetros surge la delincuencia visual, término que utilizaron los Angeles Negros para identificar sus trabajos que contraponían gráfica y pintura, donde la acción gráfica era utilizada como parodia. En palabras de Gonzalo Rabanal: “El delincuente visual es el voyeur, el artista que mira y que produce un soporte de mirada que incluye el fuera de campo del cuadro y que genera en esa otra superficie de la mirada un campo de acción”<sup>377</sup>. Esta forma de acción y, al mismo tiempo, de hacer arte, significaba estar al frente para combatir la imposición dictatorial. Ser militante y generar una producción interesante de propuestas, que a su vez eran marginadas por

---

<sup>375</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid: La balsa de la Medusa 49, 1992, p. 205.

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>377</sup> Véase el concepto de 'Delincuencia Visual', en: AAVV, *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, pp. 29-30.

los/as artistas que comenzaron a tener puestos de trabajo seguros en el nuevo Gobierno postdictatorial, era no sucumbir ante la transformación del poder.

### **Ampliar los límites del teatro: Patricia Rivadeneira y Vicente Ruiz**

Durante la década de los ochenta, la actriz Patricia Rivadeneira (Chile, 1964) formó parte del colectivo *Las Cleopatras*, junto a Cecilia Aguayo, Jacqueline Fresard y Tahía Gómez. Fueron parte de la resistencia cultural y participaron en la apertura de nuevos espacios para denunciar la represión. A fines de esta década, Rivadeneira fue conocida con el apelativo de “musa de la vanguardia”<sup>378</sup> por su participación en diversas acciones de arte, películas, teleseries y obras de teatro de carácter experimental que desarrolló junto al realizador independiente Vicente Ruiz. Ambos llevaron a cabo en 1992 una acción desestabilizadora que sorprendió al país y al Gobierno de Aylwin, llamada alternativamente *Acción de la bandera*, *Crucifixión o Bandera y Cruz*. Cabe destacar que no se han realizado análisis profundos respecto de la obra, casi podría decirse que sólo se han escrito reportajes o notas que recuerdan lo sucedido, de forma que ha quedado situada como una acción impulsiva y de carácter circunstancial. Rivadeneira participó más tarde en diversos movimientos, como el MUAC (Movimiento Universal Anti Censura) y *TVtabú*, que luchaba por la democratización y el pluralismo de la televisión pública.

#### ***Acción de la bandera (1992)***

El 28 de febrero de 1992 se realizó un evento conocido como *Desfile SIDA* o *Teatro Moda*, organizado por el diseñador Roberto Zuloaga y Vicente Ruiz, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Fue presentado como un proyecto con fines benéficos para la Corporación Chilena de Prevención del Sida, cuyo objetivo era romper las

---

<sup>378</sup> Véase: AAVV, *Travesía*, Boletín N°38, Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, Mayo 2013, p. 17.

barreras sociales hacia los/as enfermos/as con VIH y, al mismo tiempo, promover un espacio de inclusión, tanto para la disidencia sexual como los distintos pueblos originarios, según se señala en medios de la época<sup>379</sup>. En definitiva, se trataba de un espacio para la otredad.

En aquella oportunidad, Patricia Rivadeneira y Vicente Ruiz presentaron una obra de teatro-performance, en la cual Rivadeneira aparecía con el torso desnudo, crucificada y envuelta de la cintura hacia abajo en una bandera chilena, tal como puede apreciarse en la siguiente imagen, tomada desde el registro en vídeo (fig.48). Cabe destacar que esta es la imagen que ha circulado en distintos medios y a la que lamentablemente se ha perdido la pista de su autoría.



48. *Acción de la bandera*, Rivadeneira y Ruiz, 1992

Las disidencias sexuales y minorías étnicas, que llevaban pancartas a favor de la inclusión social, al presenciar la acción se sumaron a protestar, de manera improvisada, junto al grupo de travestis, mapuches y niños/as que estaban allí con sus padres, y que portaban pancartas a favor del uso de preservativos. A través de esta acción, y con la participación improvisada de los/as espectadores, se transformó

---

<sup>379</sup> Véase: S/a, “Polémica presentación: Desnudos de Teatro Moda en Museo de Bellas Artes”, *El Mercurio*, sábado 29 de febrero de 1992, Chile, p. C9.

completamente el sentido original del evento, al volverlo crítico respecto del momento por el que pasaba el país, evidenciando la falta de políticas de inclusión.

Asimismo, esta obra resultó ser un precedente de los años que vinieron, ya que la ocupación del espacio por medio de manifestaciones de este tipo fue cada vez más frecuente. Pero como era de esperar, se generó inmediatamente un fuerte escándalo y polémica por tratarse una mujer crucificada, semi-desnuda y vestida con la bandera chilena, que proponía (de paso) una postura conflictiva para el nuevo Gobierno. A partir de esta acción, aunque se intentó banalizar desde los distintos medios de comunicación, se abrió igualmente un debate ético en el país, tal como señala Rivadeneira: “En ese momento causó mucho estupor porque era la primera vez que estábamos en un lugar institucional, era la primera vez que nos abrían el Museo de Bellas Artes porque ya habíamos vuelto a la democracia. Eso fue lo que a la derecha y a los poderes fácticos de la época les cayó como *patá en la guata* (patada en el estómago), porque eran los símbolos patrios y la cruz”<sup>380</sup>.

### ***Lectura(s) que se desprende(n)***

Lo verdaderamente peligroso de esta acción, es que volvió doblemente visible el cuerpo en la etapa postdictatorial. Ese cuerpo, que tantas veces la dictadura se empeñó en desaparecer, en silenciar y borrar, volvía nuevamente a la carga y traía consigo más preguntas respecto del cuerpo de los/as desaparecidos/as y su ubicación. Haber realizado esta acción en postdictadura marcaba la vuelta a la democracia, tal como señala Rivadeneira, pero también ponía la postura del nuevo Gobierno en la mira: habían afirmado que incluirían en el proyecto político a las disidencias sexuales y minorías étnicas.

---

<sup>380</sup> Entrevista a Patricia Rivadeneira, “Patricia Rivadeneira recuerda bullada performance con bandera chilena”, *La Nación*, Miércoles 9 de enero de 2013.

<<http://www.lanacion.cl/patricia-rivadeneira-recuerda-bullada-performance-con-bandera-chilena/noticias/2013-01-09/010903.html>>

Consultado el 21 de octubre de 2013.

La banalización y el descrédito no se hicieron esperar. Al día siguiente los titulares ninguneaban la obra y su propuesta política, y señalaban: “Escándalo en el museo”. Acompañaban la nota con una fotografía donde Rivadeneira salía semi-desnuda, crucificada y envuelta en la bandera. Pero lo más inquietante para el Gobierno fue que la actriz causó un gran revuelo por sus declaraciones, que recordó el año pasado en una entrevista: “Queríamos graficar la inclusión social y reprochar la discriminación sexual y de las minorías étnicas”<sup>381</sup>. Rivadeneira y Ruiz en aquel momento estimularon el debate acerca de la falta de inclusión social con una acción de magnitud, tras el regreso a la democracia en marzo de 1990. Sin embargo, la acción fue duramente criticada y cuestionada por la prensa, y el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Nemesio Antúnez, por permitirla. El periódico conservador *El Mercurio* sorprendió con una nota donde entrevistó a Pedro Torres, coordinador general del museo, que señalaba:

(...) Sobre la obra se pueden decir muchas cosas. Para entender bien algo hay que ponerlo en contexto. La presentación se llamó Teatro Moda, porque hubo ambas cosas (...) hubo disfraces, representaciones de historias como la resurrección de Lázaro y coreografías. Las nuevas modalidades del arte muchas veces dejan al público intranquilo. Las personas que no tienen cultura o tienen una mala intención pueden sacar de contexto algunas fases de una obra y el resultado es otro (...) los integrantes de la muestra Teatro Moda constituyen un grupo que merece estar presente. A los impresionistas los echaban de los museos en los tiempos victorianos. De eso hace cien años”<sup>382</sup>.

Además de los periódicos, la televisión también transformó el sentido original de lo cuestionado. Se habló de provocación y por supuesto, se subrayaba la falta de orden en la postdictadura: se mostraban imágenes de la acción en prácticamente todos los noticiarios del momento para generar más polémica a causa del desnudo, que de la propuesta como tal. Por otro lado, el director del museo, Nemesio Antúnez,

---

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> S/a, “Polémica presentación: Desnudos de Teatro Moda en Museo de Bellas Artes”, *El Mercurio*, sábado 29 de febrero de 1992, Chile, p. C9.



realizó una declaración pública en donde señalaba que fueron “sorprendidos porque dentro del desarrollo del espectáculo que aprobamos hubo detalles repudiables de los cuales la prensa ha hecho un desproporcionado escándalo”<sup>383</sup>. Y añade: “Es muy curioso recordar que en 1990 la prensa criticó al director del museo cuando en la exposición Museo Abierto no permitió la exhibición de una obra de un grupo de artistas cuyo contenido le pareció obsceno y no apto para ser visto por el grueso del público, por lo cual fue criticado como censurador”<sup>384</sup>. No obstante, en el mismo periódico donde se incluía esta declaración Vicente Ruiz señalaba: “Golpeamos muchas puertas y todas fueron negadas. Fue Antúnez el primero en acceder. Facilitó el recinto sin ninguna restricción”<sup>385</sup>.

Ya con una cierta distancia, veintidós años para ser exactos, veo que la transformación en espectáculo de lo ocurrido fue por tratarse de una mujer que encarnó una crucifixión, con todo el sentido religioso que ello puede significar en una sociedad de doble estándar o doble moral como la chilena. Ello sumado a que apareció con el torso descubierto después de una dictadura, en la que, como podemos recordar, el cuerpo de las mujeres debía responder a ciertos roles impuestos. Rivadeneira simbolizó en su cuerpo aquellos “otros” que recibieron torturas y vejaciones de todo tipo durante la dictadura, al ser considerados trofeos de guerra, donde el espacio corporal fue utilizado para amedrentar a la sociedad y castigar a grupos políticos.

Lo que, sin embargo, no se reconoce es que en este caso (y otros similares) pudo no ser sólo la rigidez machista lo que terminó por desvirtuarlo todo. A este respecto, veo que el peligro para el nuevo gobierno es que esta obra confrontaba las (micro)historia(s) en un espacio cerrado (pero finalmente público) como el museo, generando la posibilidad de diálogo para aquellas familias de los/as desaparecidos/as, cuyos cuerpos fueron enviados a una zanja perdida y que hoy continúan desaparecidos/as. A la acción, se sumaron improvisadamente FDD, niños/as con

---

<sup>383</sup> *Ibidem.*

<sup>384</sup> *Ibidem.*

<sup>385</sup> *Ibidem.*

pancartas a favor del uso de preservativos, además de homosexuales y travestis reclamando por sus derechos.

Nuevamente la periferia social se convirtió en centro, esta vez a través de la acción de Rivadeneira y Ruiz, que abrieron el espacio a diversas reflexiones que convirtieron esta acción en peligrosa, según el razonamiento postdictatorial, que seguía respondiendo a la dictadura en cuanto a la lógica corporal. Por ello, el nuevo Gobierno puso esta acción bajo control dándole tinte de espectáculo. Fue una acción que se transformó en el primer corte para la postdictadura. Ante ello, la respuesta para controlar las reflexiones que podía desatar, fue la banalización por parte de la prensa que buscó cambiar el foco de atención, manipulando la acción según la lectura y estructura más conveniente para el nuevo Gobierno. Paradójicamente, mientras se intentó redirigir la mirada, se reforzó la idea de liberación del cuerpo y de su exposición pública, así como la (temida) pregunta: ¿Dónde están?

En este contexto, el trabajo con el cuerpo por parte de determinados/as artistas funcionó como una hiperexposición mediática (y, por cierto, atractiva debido a las promesas de libertad que hizo el nuevo Gobierno). Sirvió como alegoría de un travestismo político que puso en entredicho la coherencia de los discursos, las demandas y temas de los derechos humanos en Chile. Significó verdaderamente una insubordinación del pacto inicial que mantendría el tema homosexual, entre otros, como asunto de segunda categoría frente a la importancia de la denuncia principal: los crímenes de la dictadura.

En resumen, esta acción coronó el trabajo iniciado por el travestismo en el arte de acción, ya que conceptualmente arruinó el pacto (político) de la izquierda, y específicamente el de la Concertación, al volver evidente el travestismo que los partidos políticos llevaron adelante. El cruce de categorías utilizadas en la obra, claramente fue en contra de la taxonomía militar que hubo también en el campo de la cultura, al proponer una vinculación entre lo que ocurría políticamente y la dimensión social de la acción. Al transgredir estas normas, se abolieron las coordenadas de movimientos dadas en busca de otras en las que (aún) no habían reglas. Como dice Nelly Richard, “una vez desarticulada la historia y rota la organicidad social de su

sujeto, todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido a la catástrofe, ya no sabe cómo nombrar los restos”<sup>386</sup>.

## Cuerpo a cuerpo

Con el análisis transversal presentado acerca de la concepción del cuerpo tanto en el plano social como desde el arte de acción, es posible comprender (y trazar) el tipo de relación que fue reforzada entre los distintos discursos institucionales. Al cuestionar los modelos oficiales, tuvieron especial importancia los movimientos feministas, que han sido directamente invisibilizados en este aspecto, así como en lo relacionado a la politización del cuerpo y su deconstrucción. Fue a partir de los feminismos y el trabajo realizado por las distintas agrupaciones de mujeres, que el arte de acción deconstruye y desobedece el discurso impuesto por la dictadura, como queda de manifiesto en las obras de Las Yeguas del Apocalipsis, Luger de Luxe, Angeles Negros o Patricia Rivadeneira y Vicente Ruiz.

Al volver sobre el interrogante acerca de por qué el cuerpo molestó tanto que fue necesario volverlo invisible, el motivo es que la dictadura lo necesitaba así para imponer su control, debido a la obsesión corporal. En respuesta, desde el arte de acción y la disidencia, se escapó a este control a través de prácticas desestabilizadoras que cuestionaban el adoctrinamiento militar (y de paso, reivindicaban ciertos derechos) a través del uso del cuerpo. Desde esta perspectiva, la estrategia utilizada por la dictadura para la catalogación de los cuerpos, fue subvertida a través de la estética corporal. En efecto, el travestismo en el arte de acción se usó para subvertir el orden (militar) y las taxonomías del control en cuanto a las categorías de los cuerpos en dictadura. Pero también se mezclaron las categorías de las artes visuales: los límites entre acción, pintura y escultura se volvieron difusos.

---

<sup>386</sup> RICHARD, Nelly, *Fracturas de la memoria, arte y pensamiento crítico*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2007, p. 15.

De acuerdo a esta re-lectura, el ataque al cuerpo y las constantes desapariciones fueron síntomas del afán de borradura que tuvo la dictadura y que generó como respuesta, la necesidad de cuestionar los roles de género, neutralizado por los represores. El cuerpo se volvió visible a través de la ocupación del espacio urbano, que lo resignificó por medio de la lucha política y que construyó, al mismo tiempo, nuevas rebeldías desde esta corporeidad silenciada y agredida (hablamos de la politización del duelo).

Repensar el cuerpo despreciado en la dictadura evidencia la forma en que se consideró el cuerpo travestido durante la postdictadura: fue un cuerpo múltiple que también fue tachado y puesto al margen, porque transgredía las marcas corporales como territorio, diseñado en cuanto género y que se volvió doblemente político (y peligroso). Esto fue evidente en la última obra analizada, realizada por Rivadeneira y Ruiz, pues se desplazó el sentido de lo político que proclamaban los partidos.

Al hablar del cuerpo y la periferia social que evocaba, se ve que éste no fue reconocido como parte de la cultura visual del lugar. Sin embargo, reflejó la historia del país, en la cual, con esta estrategia, se dio una respuesta por primera vez al control desde el cuerpo reprimido, al subvertirlo desde sus mismos códigos de represión. Desde la escenografía corporal se escapó del adoctrinamiento que se construyó al escribir la historia, en tanto el cuerpo se comportó como territorio político y reflejo de ella.

Al releer el cuerpo de los/as artistas de arte de acción durante la dictadura y postdictadura, es posible afirmar que en ocasiones éstos/as abandonaron su cuerpo como territorio y fueron más allá de las marcas que lo constituían como tal (léase: sexo, género y clase). Estas coordenadas fueron atravesadas por sus obras y generaron un cuerpo que fue (por propia voluntad) desterritorializado de sí mismo<sup>387</sup>. En este sentido, el cuerpo trascendió las señas que lo constituyeron como sujeto y territorio

---

<sup>387</sup> En el sentido de la función de desterritorialización de Gilles Deleuze. Para revisar la acepción del término original (desterritorialización) conviene revisar: ZOURABICHVILI, François, *O Vocabulario de DELEUZE*. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004, pp. 22-24.

para volverse nómada de aquellas imposiciones y re-territorializarse desde nuevos significantes al dotarse de identidades múltiples. Esto permitió que la subversión tuviera un nuevo giro, al convertirse el cuerpo en nómada y encarnar brevemente a los cuerpos desaparecidos, a los negados y a las identidades múltiples. Estos cuerpos se volvieron depositarios de quienes faltaban, así como de la memoria histórica y subterránea, que se evitó durante años, aún cuando la mirada sobre el cuerpo en acción fuera condenadora, ya que no se permitía trazar dudas (socialmente) acerca del plan político que se había diseñado y puesto en práctica a fines de la década de los ochenta. Cuerpo y sexo desambiguados no oponían resistencia desde el punto de vista teórico, aunque la acción sí.

Pero la subversión como estrategia contra el control, no impidió que el cuerpo fuese de igual forma víctima de la burocracia. Sólo algunos años más tarde se dio la vuelta a este punto de vista desde la teoría, al proponerlo como reflejo político, desterritorializado de sí como sujeto. La postdictadura también sostuvo un sistema de representación bajo control al instalar una cultura introducida por la televisión y los medios de comunicación de masas. Pero no contó con que la estrategia sería transformada por la sociedad al pasar por el filtro del pensamiento crítico, herencia de la UP. Debido a esto, hubo hibridación estética a través de la adopción y adaptación de los modelos desde una estética precaria que estuvo presente en las categorías difusas de las artes visuales y en el propio cuerpo. Todo fue bañado por la hibridez: la política y lo político. De esta forma, el sistema de representación fue revertido, aunque ello no ayudó a que se entendieran fácilmente las obras de Las Yeguas del Apocalipsis, Angeles Negros, Luger de Luxe o Rivadeneira y Ruiz.

Cabe destacar que en este período, lo considerado como otredad (desde la estética transformista hasta los cuerpos escenografiados) fueron en buena medida despreciados por una parte de la sociedad, produciéndose una extraña similitud respecto de la visión que se tenía del cuerpo nativo de la Colonia. Los cuerpos líquidos que emergieron como respuesta a la dictadura y se fortalecieron en la postdictadura,

se volvieron depositarios de quienes no estaban, convirtiéndose en archivos vivos, o, si se quiere, en archivos orgánicos de la historia<sup>388</sup>.

### **Análisis transversal: modelos impuestos y respuestas**

Para evidenciar la ambigüedad que marcó el tránsito entre dictadura y postdictadura, propongo hacer un visionado de los modelos de género impuestos en los períodos que abarca esta tesis. Al ser diametralmente opuestos los patrones diseñados ya en la Revolución Socialista respecto de los propuestos en la dictadura, es posible ver cómo ambos períodos se superpusieron conceptualmente en una completa hibridación en el paso a la postdictadura.

En la primera parte de la década de los setenta, se crearon las pautas para redefinir el cuerpo, pero también se sentaron las bases para la insurrección que vino en la década de los ochenta. Durante la Revolución Socialista es posible identificar la figura del “hombre nuevo”<sup>389</sup> diseñado para los varones y potenciada como un arma de integración a través de la cultura. Este “hombre nuevo”, correspondía en el imaginario local al obrero fuerte: un trabajador esforzado con una clara consciencia de clase, que era letrado al mismo tiempo que revolucionario.

En cuanto a la idea de las mujeres extendida durante el mismo período, ésta fue identificada como la compañera, además de madre y, luego, como ciudadana. Esto último quedó claro en el discurso presidencial de Salvador Allende leído desde los balcones del Palacio de La Moneda el 21 de mayo de 1973, cuando dijo: “Gracias sobre todo a ustedes compañeras, que las he visto, porque son ustedes iguales; porque son las madres del pueblo”<sup>390</sup>.

---

<sup>388</sup> Ver más detalles en: PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto Contrasexual*. Madrid: Opera Prima, 2002, pp. 22-23.

<sup>389</sup> Véase: CANTO NOVOA, Nadinne, *Cultura y Hegemonía. Notas sobre la construcción del Hombre Nuevo en la Unidad Popular*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Arte, Departamento de Teoría del Arte de la Universidad de Chile, 2010.

<sup>390</sup> ALLENDE GOSSENS, Salvador, Mensaje presidencial leído desde los balcones del Palacio de La Moneda, 21 de mayo de 1973, p. 7.

<[http://www.salvador-allende.cl/Disursos/1973/21\\_mayo\\_1973.pdf](http://www.salvador-allende.cl/Disursos/1973/21_mayo_1973.pdf)>

Consultado el 26 de Diciembre de 2013.

Después del golpe de Estado, la derecha aprovechó la imagen creada por la UP para las mujeres con el fin de potenciar en el imaginario colectivo de la dictadura la imagen de la madre, que luego fue convertida en la Patria<sup>391</sup>. Con esta nueva imagen, la “mujer-patria” debía ser ante todo defendida y enaltecida por un nuevo diseño de hombre: viril, militar, heteronormativo, que impusiera su verticalidad en todo cuanto le rodeara. Si leemos en detalle, es posible identificar que se asociaron los conceptos de madre y patria como necesitadas de la protección de una autoridad, donde ambas fueron consideradas como eternas menores de edad que estratégicamente servían al proyecto dictatorial. En palabras de Vania Obregón, las mujeres servían a la dictadura debido a que “aseguraban biológicamente la reproducción del porvenir de Chile con los hijos y futuros soldados protectores de la sociedad”<sup>392</sup>. En este caso, sus guardianes estaban personificados en los militares y todo estaba conceptualmente custodiado por la dictadura.

Es interesante observar que, al hacer la fusión patria/madre, la Junta reconoció la influencia de las mujeres en las cuestiones culturales de la sociedad. Aunque, por otra parte, ese reconocimiento nunca fue como sujetos productores de cultura. Para hacer público el reconocimiento que la dictadura decía tenerles, buscaron potenciar el papel de la madre a nivel social. Ello sirvió a la utilización (política) del rol social tradicional de las mujeres ante la idea de imaginar aquella patria en peligro. El cuerpo militar resguardó los valores de la patria para reconstruirla cultural y socialmente, según su conveniencia. Por otro lado la idea de una patria uniformada dejó ver una sociedad militarizada, donde las mujeres estuvieron subordinadas en todo momento a la autoridad masculina, “consistiendo su misión en apoyar al régimen como madres, esposas e hijas... poniendo al servicio de la nación, la maternidad y la procreación, ambas necesarias para el resurgimiento patrio”<sup>393</sup>.

---

<sup>391</sup> Véase: OBREGÓN, Vania, “El régimen militar y las mujeres (1973 a 1989): Discurso oficial, prácticas y disciplinamiento”, en: AAVV, *Memoria, tradición y modernidad en Chile. Identidades al acecho*. Chile: Colección Investigadores Jóvenes, CEDEM, Ed. LOM, 2001, p. 313.

<sup>392</sup> *Ibidem*.

<sup>393</sup> *Op. cit.*, p. 314.

Por retrógrados que parezcan, estos diseños fueron puestos en marcha con bastante éxito en la década de los setenta y lograron ser instalados en Chile y protegidos a continuación por los sectores más conservadores durante la década de los ochenta y noventa, lo cual nos da señales de cómo fueron apreciadas las obras de los/as artistas analizados/as. De acuerdo a esto, vemos que el diseño creado desde la disidencia, como respuesta a la dictadura, fue también a través de la intervención del cuerpo. En él se fusionaron y superpusieron ambos roles en un híbrido que dejó como resultado el transformismo o travestismo de categorías (a modo de fusión) reflejadas en lo corporal, lo estético y por supuesto, también en lo político. Desde esta perspectiva, la imagen del travesti fue capaz de producir un corte a modo de fisura irreconciliable con la sociedad para romper con la norma impuesta por partida doble: en cuanto diseño, pero también en cuanto reflejo político.

### **Recapitulaciones: cuerpo y control**

Aún con el proyecto corporal que significó la dictadura, ésta proyectó sobre la sociedad el modelo de cuerpo que necesitaba para sostenerse. La derecha aprovechó la imagen de la mujer creada durante la UP para convertirla en la imagen de la madre y luego en la Patria. Como ya hemos dicho, ambas debían ser defendidas y enaltecidas por el nuevo diseño de hombre: viril, militar, heteronormativo, que impuso su verticalidad por la fuerza. Con estos roles, se debía ante todo resguardar los valores de esta patria, anteriormente en peligro, salvándola y reconstruyéndola cultural y socialmente.

La dictadura intentó asegurar su legitimación de todas las formas posibles y hasta cierto punto lo consiguió a través de la aprobación plebiscitaria de la Constitución y su puesta en marcha en 1981. Tal como señala Tomás Moulián, en la Carta Magna de Pinochet “se describió el proceso de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas”<sup>394</sup>. Con estas palabras, Moulián reconoce que,

---

<sup>394</sup> MOULIÁN, Tomás, *Chile: anatomía de un mito*. Chile: Universidad Arcis y LOM, 1998. p. 145.



desde el punto de vista histórico, este transformismo comenzó en plena dictadura y se fortaleció con la puesta en marcha de la Constitución. El objetivo de fondo era “obligar a la oposición a ese reconocimiento, como una manera de asegurar el éxito del diseño de transición”<sup>395</sup>.

Pero la culminación del travestismo no acabó en el período señalado por Moulián, sino que se extendió durante todo el Gobierno de Aylwin. Tal como presenta este autor, la dictadura dejó entrever un travestimiento mucho más amplio al sostener que políticamente se debía “cambiar, para permanecer”<sup>396</sup>, refiriéndose a la operación de perpetuación en el poder que se debería realizar. Este travestimiento llevado adelante desde lo político señaló el cambio: el paso desde una dictadura a una cierta democracia, donde cambiaron los puestos de comando del Estado, pero se conservaron diversas cuestiones, entre ellas la Constitución y el modelo socioeconómico y político impuesto. Tal como señala Moulián, “el transformismo preparatorio consiguió que el modelo de relaciones sociales y productivas fuera naturalizado”<sup>397</sup>, a lo que habría que añadir la re-semantización que los militares hicieron en todo momento del lenguaje, lógicamente a su favor, al llamar a la oposición cáncer y germen e intentar sistemáticamente eliminarla como si fuera una enfermedad.

Sobre el travestimiento corporal que emergió en dictadura, Nelly Richard señala que éste socavó el (doble) ordenamiento de la masculinidad y femineidad reglamentaria. La autora señala que “la convulsión de la locura disimétrica del travesti revienta en una mueca de identidad que gesticula la falla de los géneros uniformados y de las uniformaciones de géneros”<sup>398</sup>. Richard propone además que se podría leer al cuerpo travestido (en el campo cultural) como un corte en las representaciones continuas y certeras del género hiper-normado en dictadura y, por consecuencia, de la

---

<sup>395</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>396</sup> *Ibidem*.

<sup>397</sup> *Op. cit.*, p. 147.

<sup>398</sup> RICHARD, Nelly, *Masculino y Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993, p. 65.

definición de lo social. A este respecto, no resulta extraña la necesidad de trabajar con el cuestionamiento de las identidades sexuales durante la dictadura, en un momento en que además lo militar buscó ser sinónimo de lo heroico. Este cuestionamiento habría inducido a repensar nuevamente la identidad incluso entre el cuerpo militar, como si se tratase de una identidad sexual compartida, donde si uno de los varones escapaba a la regla heterosexual, ponía en duda a todos los demás. Tal como señala Cecilia Sánchez:

La homosexualidad y el travestismo socializaron sus marcas en plena dictadura, en parte debido al rígido modelo de masculinidad encarnado por el militar prototípico que lo obliga a castigar a quienes, por su corporalidad, contradicen la construcción disciplinada del cuerpo militarizado reunido en torno a un jefe. El homosexual, con su cuerpo diferente, no puede formar parte de ese todo que sacrifica su individualidad en función de un destino glorioso<sup>399</sup>.

Estos cuestionamientos generaron una transformación cultural profunda en cuanto a las identidades y, luego, acerca de la anatomía que tuvo el poder. Hubo incluso formas de proceder por parte de los militares para homogeneizar a quienes consideraban diferentes, para lo cual se crearon sociedades y comandos que se dedicaron a perseguir y desaparecer a estas personas.

Lo anterior resultaba ser un claro reflejo de la intolerancia y del control discursivo que se había impuesto sobre el cuerpo, sobre el que se aplicó una homogeneización que facilitaba el control de los individuos y la eliminación de toda singularidad. De esta forma, la otredad se volvió molesta a ojos dictatoriales y a la memoria de carácter oficialista que se buscaba instaurar. Una cuestión que desde la disidencia fue utilizada como estrategia para escribir una historia paralela a partir de la idea del travestismo y la figura del travesti.

Los cuerpos escenografiados, el travestismo y el trabajo con el cuerpo a través del arte de acción, fueron algunas de las propuestas para trascender los roles de

---

<sup>399</sup> SANCHEZ, Cecilia, *Escenas del cuerpo escindido: ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Chile: Universidad Arcis-Editorial Cuarto Propio, 2005, p. 84.

género instalados en dictadura. Fueron estrategias de subversión que impidieron la homogeneización y dieron una vuelta de tuerca a la cuestión corporal. En este caso, el transformismo con el que trabajaron Copello o Las Yeguas del Apocalipsis impidió su domesticación, al ser combinado con otros temas, y la derecha, por su parte, intentó situar el travestismo como una apuesta carente de sentido político, como si fuera realizada sólo con el fin de divertir.

Afortunadamente, desde el camino abierto en la década de los cincuenta por el teatro y la poesía de Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn, además de la influencia que más tarde tuvieron los viajes y lo que algunos artistas como Copello, Leppe y Humeres vieron fuera de Chile, el trabajo con artistas de las áreas del teatro y artes visuales influyó a su vez sobre otras propuestas de arte-acción. Estos elementos dieron un giro al entablar conexión con los movimientos de liberación sexual que plantearon la cuestión del género durante la dictadura, así como la libertad —y necesidad— de elegir y de paso hacerse visibles en un momento de especial convulsión, comenzado en la dictadura y extendido en la postdictadura, como demostró el caso de Rivadeneira y Ruiz.

En la década de los ochenta, la politización y el cuerpo escenografiado fueron los mecanismos utilizados desde la disidencia para escapar al control militar, al difuminar los límites y las categorías de los géneros. Se esquivó la catalogación de los cuerpos, al volverse un cuerpo múltiple, desobediente de los roles impuestos por la lógica militar implantada en dictadura. En esto, cabe destacar que al reinventar constantemente los signos y el lenguaje, así como la formas de darse a entender con los/as otros/as para esquivar la censura en los años de Pinochet, siguió a la estrategia feminista de la deconstrucción.

Desde la refundación del punto cero, la voluntad de acción siguió a la estrategia feminista, aunque ello no ha sido suficientemente reconocido ni analizado en la historiografía del arte. En el caso de la década de los noventa, se esperaba un cambio en materia social y política, pero como contraparte se produjo un notorio repliegue de los movimientos feministas y sus demandas. Primero vino lo que se conoció como la democracia de los acuerdos, donde se privilegiaron los pactos y las negociaciones a

través del consenso. Pero se dejaron de lado los temas polémicos en torno a los cuales se generaron más tarde distintos enfrentamientos: desde los derechos humanos o de identidad (tanto cultural como sexual), hasta derechos como el acceso al trabajo, derechos reproductivos, etcétera. Aun considerando esto, los feminismos ayudaron a subvertir las estrategias de control sobre el cuerpo, primero con la politización de éste, convirtiéndolo en territorio, y luego, al extenderse hacia el cuestionamiento de los roles de género, y en el caso del arte de acción, a través de la escenografía corporal.

Con estos antecedentes, es importante reconocer que las propuestas de acción en el espacio público y de arte-acción realizadas entre 1970 y 1992 fueron una fuerte respuesta social (cargada de estética) a los problemas político-sociales surgidos en Chile, y no una adopción de cierta estética o moda artística, como habían sido anteriormente adoptados muchos estilos, que aunque evolucionaban, eran soluciones adoptadas que se adaptaban antes que apareciera el problema.

### **Los desplazamientos (y el cuerpo) fueron líquidos**

El llamado al orden persiguió a la política (la acción) a lo político (el discurso) como manifestaciones de desorden que subvertían el encuadre normativo de las verdades autofundadas como únicas y definitivas<sup>400</sup>.

El cuerpo se volvió político a causa, entre otras cosas, de la influencia del feminismo que fue invisibilizado a través de la omisión. Desde el alcance de los planteamientos feministas, se extendió la idea de la politización del cuerpo y su cuestionamiento en la historia. Lo cotidiano y el cuerpo se volvieron políticos partir de la década de los setenta. Las calles tuvieron protagonismo y se crearon distintos puntos de fuga que generaron distancia a partir de las propias obras al ser releídas años después, dando lugar a otras perspectivas y a distintos niveles de lecturas, tal como se ha propuesto en esta tesis.

---

<sup>400</sup> RICHARD, Nelly, *Fracturas de la memoria, arte y pensamiento crítico*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2007, p. 31.

Como bien dice Zygmunt Bauman<sup>401</sup> respecto de la modernidad líquida, pero aplicable al objeto de estudio: “No se fija al espacio ni se ata al tiempo (...) Su intención requeriría, a la vez, la profanación de lo sagrado: la desautorización y la negación del pasado, y primordialmente de la tradición”<sup>402</sup>. Una tradición, en este caso, ejemplificada por la imposición de los roles (y estéticas) sobre el cuerpo. Resulta importante comentar que los estereotipos potenciados en ambos momentos, pueden ser vistos como cuerpos sólidos: el obrero de la UP, la mujer como esposa y madre abnegada, así como el militar heroico y viril de la dictadura. Siguiendo a Bauman, es posible afirmar que estos modelos se fusionaron en el imaginario local y generaron la imagen híbrida del travesti, desde la disidencia en la postdictadura. El cuerpo escenografiado, así como el cuerpo travestido, se volvieron cuerpos líquidos, travestidos en fondo y forma: cruzaron una serie de discursos respecto del poder y las jerarquías a través de la subversión de los términos que suscitó su imagen ambigua.

A través de esta metáfora, resulta evidente pensar que el cuerpo líquido atentaba peligrosamente contra la reproducción de los cuerpos. Fue doblemente peligroso si se analiza además el terreno donde se realiza este estudio, América Latina y concretamente Chile, ya que aparece la idea de los/as guachos/as que señala la Dra. Sonia Montecinos, revisada anteriormente, donde los destinos para las mujeres y varones estaban ya trazados con sus únicos resultados posibles: madre y esposa o padre ausente e hijo (y por consecuencia posible soldado de Chile en dictadura)<sup>403</sup>.

La dictadura obligó a rediseñar constantemente las formas de llevar a cabo las distintas manifestaciones, denuncias e incluso, las formas de hacer arte. Ello permitió esquivar la censura, porque se trazaron continuamente los significados y los significantes que se manejaban. La clave feminista de la deconstrucción tuvo sus frutos. Y ello se debió a que, sobre la base de esta deconstrucción constante, el diseño disidente fue móvil. Nuevamente es necesario recurrir al concepto de modernidad

---

<sup>401</sup> De esto, conviene revisar: BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2004. Así como en: BAUMAN, Zygmunt, et al., *Arte, ¿Líquido?*. Madrid: Sequitur, 2004.

<sup>402</sup> BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 8-9.

<sup>403</sup> Véase: MONTECINOS, Sonia, *Palabra dicha, escritos sobre género, identidad y mestizaje*. Santiago de Chile: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, Serie Estudios, 1997.

líquida propuesto por Bauman, ya que podría decirse que este diseño fue un diseño líquido: la disidencia fue líquida en toda su amplitud, por eso pudo reformularse y releerse a sí misma constantemente hasta llegar a la acción como una de sus direcciones. Desde esta perspectiva, si generar una deconstrucción constante diseñó una disidencia móvil, sería correcto afirmar que el lenguaje cifrado no lo fue tanto, ya que, en realidad, abrió nuevas posibilidades de lenguaje de manera constante, con nuevos códigos de (re) interpretación del cuerpo, extensibles a la historia misma.

El travesti se presentó como la otredad, convirtió su cuerpo en un territorio político, donde las marcas que lo constituían como tal (sexo, género y clase) generaron cuestionamientos que se hicieron visibles en un cuerpo politizado que hizo públicos dichas interrogantes y denuncias. La desterritorialización verdaderamente llegó a ser un fuera del cuerpo que ocurrió por tratarse de un cuerpo líquido, cuando estos/as artistas fueron depositarios/as de los otros cuerpos ausentes. Tal fue el caso extremo de Las Yeguas del Apocalipsis o Diamela Eltit.

El travestismo y el cuerpo escenografiado convirtieron el cuerpo en un lugar, un territorio a intervenir. A partir de aquí, el cuerpo travestido fue considerado un espacio disidente y tenso, hasta que ocurría el reconocimiento por parte del otro. En ese instante se creaba el juego: la trampa visual. A partir de ese momento, el cuerpo como lugar travestido era reconocido, se estuviera o no de acuerdo con la intervención. Se trató de un cuerpo depositario de lo impuesto, pero que transfiguró los lenguajes y cruzó los discursos de poder y jerarquías. Hubo una apropiación de acuerdo a los propios intereses, por lo tanto cada cuerpo representó una nueva lectura. Un cuerpo múltiple, líquido.

Ante esta multiplicidad, la estrategia dictatorial fue la *burocratización* de las políticas de identificación de los/as desaparecidos/as y el control con diversos modos de represión sobre el cuerpo. La obsesión corporal y estética de la dictadura fue evidente, así como los diversos mecanismos utilizados para controlar el cuerpo y el comportamiento: la censura, el control de los medios, la apropiación del lenguaje, la apertura al mercado neoliberal, etcétera. Con este marco regulador, también sería correcto afirmar que la disidencia contestó con el cuerpo desde la acción: la

desobediencia en todas sus formas fue la respuesta. El cuerpo y la sexualidad constituyeron un territorio de producción y control de inscripción de la norma social, impuesta por los militares, y formaban parte del diseño que éstos tenían para la sociedad. Por otro lado, esto permitió llegar a la desterritorialización y a las estrategias de subversión al escenografiar el cuerpo y volverlo líquido, para escapar a la solidez de los roles de género autoritarios que seguían el diseño militar. En efecto, los cuerpos líquidos fueron la respuesta desde la disidencia a los cuerpos rígidos y estables que impuso la lógica militar, donde los roles de género fueron (re)diseñados y sirvieron al proyecto dictatorial<sup>404</sup>. En todo esto, el arte de acción tuvo una gran posibilidad debido a los medios que manejaba a partir de la deconstrucción y los saberes sometidos que señala Foucault<sup>405</sup>, que permitieron a estos/as artistas construir su propio lenguaje y sortear la censura, lo que en aquel momento fue sinónimo de conservar la vida.

---

<sup>404</sup> La estrategia de disidencia de la postdictadura se corresponde a los cambios de estados de los que habla Bauman para definir la modernidad, donde éstos pasan indistintamente de un estado a otro. Ver más en: BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 16.

<sup>405</sup> FOUCAULT, Michel, *La microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1979.





A lo largo de esta tesis subyace la noción de historia comparada entre cuerpo colonial y cuerpo en dictadura en Chile, en términos de convergencia conceptual y cultural, que explica cómo en ambos casos el cuerpo fue utilizado como manifestación de lo político. Referirse al género en el arte de acción realizado en Chile entre 1970-1992 supone establecer constantemente revisiones sobre los contextos políticos acontecidos en esos años: Revolución socialista (1970-1973), dictadura (1973-1990) y postdictadura (1990 en adelante). La razón de observarlos constantemente se debe a que la contingencia política de cada momento explica el desarrollo de las obras de arte de acción realizadas por los/as artistas. Al mismo tiempo, establece la necesidad de estudiarlos en consideración con su entorno, para comprender que fueron respuestas desde la acción a las especificidades de cada momento.

La hipótesis señalada en la introducción decía: “La violencia ejercida sobre el cuerpo durante la dictadura estaría relacionada con la historia del cuerpo en Chile. En efecto, existiría una convergencia entre los mecanismos de control utilizados sobre el cuerpo y las formas en que el lenguaje estético los reflejó durante el período estudiado”. Efectivamente, es posible afirmar que existe relación entre la violencia sobre el cuerpo en dictadura y la historia del territorio, ya que las formas de proceder tuvieron similitudes más allá de lo que podría observarse a simple vista y que se ven reflejadas en el control sobre el cuerpo.

Aún cuando parezca lejano referirse a la Colonia para explicar el tratamiento que hubo hacia el cuerpo durante la dictadura por parte de los militares, fue en esta etapa donde se impuso por primera vez una homogeneización para controlar el cuerpo, y, a través de su registro, imponer también su visión al escribir la historia. En este momento, fue común realizar puestas en escena, por parte de los fotógrafos, con los cuerpos nativos y retratarles en fotografías, que fueron convertidas en postales, y circularon por Europa a fines del siglo XIX y principios del XX, subrayando el binomio culturizado/salvaje. Fueron fotografías construidas para generar una supuesta disponibilidad sexual, con una erotización exagerada, especialmente en las mujeres. Por supuesto, debido a la época, fue un tipo de postal perseguida y en ocasiones, confiscada por obscena, multando económicamente a los fotógrafos o a los comerciantes que las hacían circular. Lo curioso es que, al tratarse de nativos/as fotografiados/as, muchas veces quedaron en el límite de la legalidad, porque no se les consideraba como seres humanos<sup>406</sup>. De una u otra forma, algunas de estas características se repitieron durante la dictadura. Por ejemplo, la escenografía corporal en la Colonia fue utilizada para controlar el cuerpo nativo, pero, en la dictadura, a través del mismo recurso, se subvirtió el control militar por parte del cuerpo disidente. Llegar a ello fue posible a través del arte de acción, del travestismo en esta área y del trabajo realizado por los detractores de la dictadura con el cuerpo.

Asimismo, las similitudes entre ambos períodos se repiten en cuanto a la negación y el control discursivo sobre el cuerpo una vez homogenizado. Como consecuencia, durante la dictadura se ritualizó la represión y condena sobre el cuerpo a través del miedo, las torturas y las desapariciones. Esto, sumado a la limitación de las libertades (individuales y colectivas), así como la supresión de los espacios político-sociales, creó un clima de miedo e impotencia que disminuyó a fines de los años setenta y principios de los ochenta. Fue en este momento cuando las ausencias generaron un gran vacío y como consecuencia, se practicó la memoria sistemáticamente.

---

<sup>406</sup> Véase: CARREÑO, Gastón, "Fotografías de cuerpos indígenas y la mirada erótica: reflexiones preliminares sobre algunos casos del confín austral". *Revista de Antropología Visual*, Nº 2, Santiago de Chile, Julio 2002, pp. 133-153.

Considerar la Colonia como el primer momento de inscripción sobre el cuerpo en un territorio políticamente definido, ayuda a encontrar también respuesta a la pregunta de investigación enunciada al comienzo de esta tesis (¿Cuál es la relación entre la respuesta social y el arte de acción ante las políticas corporales impuestas en dictadura?). Efectivamente, existió relación, ya que, a través del arte de acción, las diversas manifestaciones, las marchas o los mítines, abrieron un nuevo campo de batalla: el cuerpo, y a través de su deconstrucción (una estrategia heredada de los feminismos), se subvirtió el control militar. A lo largo de esta tesis, se han revisado distintas coordenadas que se establecieron desde el trabajo colaborativo, donde la necesidad de denunciar los horrores de la dictadura fue evidente. En ello, la acción unió las prácticas disidentes y el arte de acción. El mejor ejemplo de ello es *No+* (CADA, 1983), que fue completado por distintas personas en las calles y que necesitó de la colectividad para ser construido.

Desde el alejamiento del cuerpo individual, surgió el cuerpo histórico, como ocurrió en la obra de Francisco Copello, retomada y ampliada en dictadura por Carlos Leppe. En la misma línea, Raúl Zurita, el CADA, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Marcela Serrano y Paulina Humeres trabajaron con su cuerpo para retratar y denunciar lo que ocurría, pero también para abrir otras posibilidades: proponer el cuerpo como texto y campo de enunciación. A través de las acciones de arte realizadas por el CADA, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit, se incita al diálogo social en un momento en que éste estaba prácticamente perdido y se hace visible la necesidad de restablecer las relaciones sociales, rotas por la dictadura. En efecto, la solidaridad y el colectivismo que resurgió tenían sus raíces en la propia historia: el comunitarismo fue iniciado durante la Revolución en Libertad (1964-1970), potenciado durante la Revolución socialista y salió a la luz en dictadura. En cuanto a la ocupación del espacio que estos/as artistas realizaron a través de sus acciones en la calle, se evidencia que realmente había una disputa por el carácter de ese espacio público. Tal como señala Judith Butler, “las acciones colectivas colectivizan el propio espacio, reordenan el suelo, animan y

organizan la arquitectura”<sup>407</sup>. En especial, si se tiene en cuenta que, durante la dictadura, este espacio estaba reglado y limitado. Y por tanto, resultaba necesario confrontarse al poder aunque fuera brevemente, subrayando lo que señala Jesús Carrillo: “El espacio ha pasado a convertirse en el tablero de operaciones construido o proyectado discursivamente desde las estrategias del poder, un poder o poderes que se despliegan primordialmente mediante la territorialización y la continua distribución y redistribución de posiciones espaciales: dentro-fuera, centro-margen, contigüidad-fractura, patria-frontera, etc.”<sup>408</sup>.

De esta forma, tal como sugiere Taylor, efectivamente la memoria y el trauma fueron los agentes movilizadores de la acción. Pero, además, en el caso de Chile, fueron un desencadenante del arte de acción. En consecuencia, el arte de acción fue una respuesta propia ante la dictadura y no una solución adoptada por influencia externa, como había ocurrido anteriormente en el terreno de la estética. Asimismo, los conceptos de memoria y trauma hicieron surgir agrupaciones que trabajaron desde la acción social, como la Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos (AFDD), Familiares de Presos Políticos (FPP), Mujeres de Chile (MUDECHI), Mujeres por la Vida, Movimiento Pro-Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH '83), Movimiento de Mujeres por el Socialismo, entre otros.

---

<sup>407</sup> BUTLER, Judith, “Cuerpos en alianza y la política de la calle”, *Transversales*, Nº 26, Junio de 2012, s/n p. Corresponde a la intervención, “Bodies in Alliance and the Politics of the Street”, tuvo lugar el 7 de septiembre de 2011, en Venecia, en el marco de la serie de conferencias The State of Things, organizada por la Oficina de Arte Contemporáneo de Noruega (OCA). Traducción de Patricia Soley-Beltrán. <<http://www.transversales.net/t26jb.htm>> Consultado el 4 de enero de 2013.

<sup>408</sup> CARRILLO, Jesús, “Espacialidad y arte público” en AA.VV., *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 128.

## Fracturas de identidad

Desde el quiebre con los modelos anteriores en el ámbito de la cultura, acontecido en la Revolución socialista, se trabajó en la construcción de una identidad chilena, y, como forma de acompañar este nuevo proceso, se diseñaron nuevos roles para ambos sexos: el “hombre nuevo” y la “compañera”.

En esta reconstrucción política del territorio, desde la intervención sobre el cuerpo y el punto cero comenzado con el Golpe militar, se obligó a cambiar la mirada y generar otras pautas para sustentarse. De esta forma, los roles de género fueron nuevamente transformados: el ideal de hombre nuevo dio paso al de militar heroico y la compañera, al de la buena madre, posteriormente transformada en imagen de la Patria<sup>409</sup>. En este reacomodo, las mujeres-Patria eran consideradas como necesitadas de protección por los militares, en un diseño custodiado conceptualmente por la dictadura. Asimismo, fueron perfiladas para servir al proyecto dictatorial al asegurar biológicamente la reproducción del porvenir de Chile<sup>410</sup>. Fue así como, a modo de una respuesta también corporal, durante la década de los ochenta, estas imágenes se superpusieron y generaron una respuesta igualmente corporal: la figura del travesti que, paradójicamente, subvirtió el control desde el trabajo con el cuerpo y la estética.

En este contexto, se establecieron otras coordenadas de acción que (re)ordenaron el territorio, ya que se había desarticulado todo sistema referencial previo. La subversión desde el cuerpo politizado convirtió a los/as artistas en depositarios de quienes faltaban, transformándoles en un archivo orgánico de la historia. En esto, el trabajo de artistas como Las Yeguas del Apocalipsis evidenciaban la construcción de una historia paralela desde la óptica de los cuerpos negados. Las Yeguas desdoblaron su cuerpo como cuerpo individual y cargaron metafóricamente con los cuerpos desaparecidos para volverlos evidentes y subrayar su falta.

---

<sup>409</sup> OBREGÓN, Vania, “El régimen militar y las mujeres (1973 a 1989): Discurso oficial, prácticas y disciplinamiento”, en: *Memoria, tradición y modernidad en Chile. Identidades al acecho*. Chile: Colección Investigadores Jóvenes, CEDEM, Ed. LOM, 2001, p. 313.

<sup>410</sup> *Ibidem*.

## Una cuestión de semántica (e identidad)

La subordinación que la dictadura buscó imponer a través del lenguaje revela el uso que hizo de la semántica, ya que desde el acto de nombrar se construyeron las relaciones de dominación. Durante los años que abarca esta tesis, hubo una apropiación del lenguaje que demuestra cómo, además de las luchas políticas, se trataba al mismo tiempo de luchas por los significados, ya que las formas de nombrar no fueron inocentes, una cuestión evidenciada por Lotty Rosenfeld con su obra *Una milla de cruces sobre el pavimento*, en 1979.

Los conceptos trabajados por la dictadura proponían una extensión de los marcos naturalizantes para explicar ciertas situaciones: la denominación de “cáncer marxista” o la idea de “apagón cultural”<sup>411</sup> implicaban subterráneamente que el país estaba determinado por situaciones que no se podían controlar y que, por lógica, debían aceptarse. En relación a la primera, la cuestión epidemiológica reflejaba la obsesión corporal que tuvo la dictadura al subrayar que el cuerpo militar era el encargado de sanar el cuerpo social, para lo cual, no dudaba en extirpar lo que consideraba molesto a través de la desaparición de los/as detenidos/as. Del mismo modo, el tapar los murales anteriores evidenciaba la obsesión estética, así como la obligación que consideraban que tenían los militares de liberar el país del marxismo para (neo)liberarlo económicamente.

Respecto de la denominación de “apagón cultural” para referirse al ámbito de la cultura en su totalidad, no hay una consecuencia histórica que lo avale, ya que esta idea se puso en circulación a modo de estrategia política-militar, aunque llegó a ser una táctica utilizada desde ambas partes. Por ejemplo, para graficar la vuelta a la democracia, se recurrió a la instrumentalización de la visualidad para (re)afirmar el

---

<sup>411</sup> Este término fue puesto a circular cuando el Contraalmirante Arturo Troncoso definió como 'apagón cultural' las bajas calificaciones obtenidas por los postulantes a las Fuerzas Armadas en las pruebas de admisión hacia comienzos de 1977 (La Tercera de la Hora, Santiago de Chile, 19 de febrero de 1977, p. 3). En ese momento, los militares evaluaron la situación a partir de una crisis educativa, producto de la politización que vivió el país con Allende (“Apagón cultural. Opinan los jóvenes”, *El Mercurio*, Revista del Domingo, Santiago de Chile, 12 de Junio de 1977, pp. 14-15).

Véase: DONOSO FRITZ, Karen, “El apagón cultural en Chile: Políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983”, *Outros Tempos*, Vol. 10, Nº 16, 2013, Brasil, pp. 106-131.

discurso político con actividades como *Chile Vive* (1987, en Madrid) o *Chile Crea* (1988) que posicionaron el período dictatorial como carente de cultura, donde ésta volvía gracias a los héroes políticos<sup>412</sup>, de la mano de la Concertación de Partidos por la Democracia. El problema es que esta denominación desconocía las prácticas subversivas donde el cuerpo fue el arma y la acción su consecuencia. La definición de apagón, aunque cuenta con seguidores, es sin embargo parcial, lo que queda de manifiesto al revisar las otras historias y, en especial, al referirse al arte de acción<sup>413</sup>.

Leer las obras de arte de acción en la clave en que fueron realizadas, demuestra que se constituyó como un arte contra-hegemónico y, además, disidente, aunque se incluye habitualmente en la categoría de contracultura. El problema es que esa categoría debilita el mensaje y, de paso, le domestica desde un lugar que le resta fuerza, subrayando la idea de margen. Como resultado y apelando a la idea que subyace detrás del concepto de contracultura, se reforzaba el poder fáctico y la idea de dependencia volvía ser marcada<sup>414</sup>. A este respecto, el tema volvía a ser la identidad, al igual que en el período de la Revolución socialista.

Aún con esto, desde el ámbito de la teoría, hubo un desarrollo conforme al contexto, ya que el uso de los distintos saberes implicó un diálogo activo y tenso,

---

<sup>412</sup> Ambas actividades responden a la lógica de instrumentalización que se hizo con el arte en general, como hizo también el gobierno socialista para sustentar su discurso desde la visualidad. En aquel momento se realizaron: *Homenaje al triunfo del pueblo* (1970), *América no invoco tu nombre en vano* (1970), *El Pueblo tiene Arte con Allende* (1970), *El tren de la cultura* (1971), *Las 40 medidas de la UP* (1971). N. de A.

<sup>413</sup> Aquí puede incluirse desde el trabajo realizado con arpilleras por las presas políticas, los teatro cafés, las peñas, las casas de acogida como Casa Yela en Talca, las Casas de estudios feministas como La Morada, la gran producción de revistas desde el exilio, así como las que lograron circular dentro del país o bien las publicaciones en fotocopias que circulaban de mano en mano, el noticiero Teleanálisis, las intervenciones y acciones de los/as artistas de arte de acción, así como las múltiples expresiones de resistencia cultural durante la dictadura. Sobre algunos de estos puntos, véase: CHAPLEAU, LeAnn, "La cultura chilena bajo Augusto Pinochet", *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston*, 2003, (Vol. 2) p. 45-83.

<[http://chrestomathy.cofc.edu/pv\\_obj\\_cache/pv\\_obj\\_id\\_37BBCE3C8BC8D9055342E2210966C80B910C0300/filename/chapleau.pdf](http://chrestomathy.cofc.edu/pv_obj_cache/pv_obj_id_37BBCE3C8BC8D9055342E2210966C80B910C0300/filename/chapleau.pdf)>

Consultado el 30 de Marzo de 2013.

<sup>414</sup> Véase: RICHARD, Nelly, "Culturas latinoamericanas: ¿Culturas de la repetición o culturas de la diferencia?", en MELLADO, Justo, RICHARD, Nelly (eds.), *Cuadernos de/para el análisis*, Nº 1, diciembre de 1983, Santiago de Chile, pp. 103-109.

donde la construcción discursiva surgió desde los desplazamientos y choques entre referente y contexto de inscripción<sup>415</sup>.

## Subversión desde la imagen

En el arte de acción hubo ocasiones en las que la fotografía fue antecesora de las acciones, ya que se consideró como algo más que un registro y se vio en ella un carácter documental que entregaba más información que la acción en sí. Esta subversión queda patente en los trabajos de Francisco Copello (*El Mimo y la Bandera*, 1975), Carlos Leppe (*El Perchero*, 1975 y *Sala de espera*, 1979), Lotty Rosenfeld (*Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979), Diamela Eltit (*Zonas de dolor*, 1980, específicamente en cuanto a la edición del vídeo), CADA (*No +*, 1983, *Viuda*, 1985), Pedro Lemebel (*Manifiesto*, 1986), Luger de Luxe (*Gina o tres historias de un crimen pasional*, 1988), Las Yeguas del Apocalipsis (concretamente, *Lo que el Sida se llevó*, 1989, así como *Instalamos dos pajaritos como palomas con alambritos*, *Las dos Fridas o Casa Particular*, de 1990), que subrayan el gesto subversivo de la imagen. Concretamente a través de estas obras, estos/as artistas hicieron política con el cuerpo y generaron nuevas transferencias como el diálogo y la colectividad, para subvertir los modelos de control sobre el cuerpo. Pero también generaron nuevas transferencias, ya que hubo una hibridación del cuerpo al transformarse en depositario de otros/as. En este camino, se trascendió la idea del cuerpo individual y se pasó de un cuerpo político a uno desterritorializado, donde éste se comportó como un archivo que contaba y reflejaba lo vivido. En esta desaparición del cuerpo individual, el (nuevo) cuerpo histórico evidenció las tensiones del cuerpo instrumental que reclamaba la dictadura<sup>416</sup>. El cuerpo de los/as artistas cuyo trabajo analizo inscribió sobre sí las marcas del (los) cuerpo(s) negado(s) e hizo visibles las diferencias entre cuerpo normado y cuerpo disidente.

---

<sup>415</sup> Véase: *Ibídem*.

<sup>416</sup> Respecto de esto, ver el análisis extenso propuesto por SÁNCHEZ, Cecilia, *Escenas del cuerpo escindido: ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Chile: Universidad Arcis y Editorial Cuarto Propio, 2005, pp. 86-88.



En este paso al cuerpo histórico, los feminismos sentaron gran parte de las bases respecto del cuestionamiento de los cuerpos y actuaron como un llamado en plena dictadura a la desobediencia. La meta común fue desarticular los signos y las normas impuestas, pero también proponer la identidad como algo variable.

### **La periferia como centro**

El proponer con este estudio otra lectura posible a un fragmento de la historia del arte de Chile dedicado al cuerpo aporta la necesidad de continuar revisando las distintas historias inscritas que permitan visibilizar y compilar el trabajo de estos/as y otros/as artistas, cuyas obras, en ocasiones, han sido instrumentalizadas desde la narración oficial. A través de las propuestas visuales de Francisco Copello, Carlos Leppe, Diamela Eltit, Paulina Humeres, Marcela Serrano, Las Yeguas del Apocalipsis, Anjeles Negros, Pedro Lemebel, Luger de Luxe, entre otros/as, queda de manifiesto que el cuestionamiento del cuerpo y del género podría haber conducido a una revitalización, y en cierta forma a considerar un pago de deuda con una parte no suficientemente cubierta ni trabajada, de la historia del arte en/de Chile. Paradójicamente, esta historia fue domesticada y contextualizada desde una narración lineal durante la postdictadura, cercana al nuevo oficialismo (antes disidente) y considerada de manera parcial, lo que dejó a algunos/as de estos/as artistas, y sus obras, en una importancia periférica. En otras ocasiones, se han presentado sus obras bajo ópticas que restaban fuerza a las críticas y denuncias que buscaban realizar.

En este camino de revisiones, la escasa visibilidad y reconocimiento de otros/as aún es manifiesta, sobre todo si hablamos de artistas que plantearon discursos y cuestionamientos desde su cuerpo. Los casos que se ajustan a esto fueron Francisco Copello, Las Yeguas del Apocalipsis, Luger de Luxe y Anjeles Negros, que continúan sin un reconocimiento expreso de su trabajo por parte de la institucionalidad. En el caso de Las Yeguas, hace algunos años comenzó una revisión y reconocimiento a su obra, aunque todavía resulta insuficiente en cantidad, ya que hace pensar que se dio a modo

de mea culpa, pues se les continúa vinculando periféricamente al campo de las artes visuales, sin afirmar expresamente su extensa contribución al arte de acción.

En este punto, resulta necesario hacer un paréntesis y volver brevemente sobre la exposición *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, realizada en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid (octubre de 2012- marzo de 2013), ya que se dieron relaciones que es necesario revisar: la idea de viajar a Europa en forma de postal, con el espacio reglado del museo como poder normativo, que sometió a ciertos cánones a América Latina, o Chile en este caso. En el museo, las manifestaciones disidentes y sus fotografías fueron reformadas dentro de estas reglas y coordinadas museales, donde ciertas tensiones quedaron a medio decir, como la influencia e importancia de los feminismos para el desarrollo del arte de acción. El espacio del museo congeló la violencia de aquel momento, así como la reflexión de saberse re-descubierto por “otro” que analiza desde su espacio, algo similar a verse contemplados como postales de una tierra lejana. En esto, resulta evidente la idea de *autoexotismo* por parte del arte chileno, que revela que quizás no haya voluntad de dejar de serlo. Desde el sometimiento a la construcción de las fronteras políticas, culturales y económicas, resultaría interesante saber ¿Cómo se recibe de parte de Chile, y América Latina, la actitud de ser observados por una institucionalidad poderosa como fue el Museo Reina Sofía?

Pero aún con estas observaciones y con esta interrogante, desde lejos, desde Europa, se nombró a algunos/as artistas cuya obra, concretamente en Chile, no ha sido nombrada ni estudiada en profundidad. El caso que mejor grafica esta invisibilidad se dio en la Exposición *Chile años 70 y 80, Memoria y experimentalidad*, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en Santiago de Chile (julio de 2011 y enero de 2012), donde Anjeles Negros, o Luger de Luxe no fueron expuestos y ni siquiera mencionados, a excepción de Las Yeguas, a las cuales se hizo alusión a través del vídeo de Gloria Camiruaga titulado *Casa Particular. Las Yeguas del Apocalipsis en performance* (1990), que integró la muestra. Esto demuestra lo necesario que resulta a día de hoy situar las obras de estos artistas, y de otros/as, en consonancia con los/as

más estudiados, así como con el momento político que atravesaba Chile, ya que hacerlo permite conocer esas otras historias que también integraron la escena.

## Cuerpos politizados

Tal como señala Nelly Richard, el feminismo fue un vector de acción política<sup>417</sup>. Pero también propuso cambios y cuestionamientos al deconstruir y generar buena parte de las respuestas estéticas a partir de la politización del cuerpo. En dictadura, el trabajo de distintas agrupaciones de mujeres derivó en la creación de diferentes organizaciones sociales y grupos de defensa de los derechos humanos, apoyados por una facción de la iglesia católica (Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago y Academia del Humanismo Cristiano) que tuvieron por meta la recuperación de las relaciones sociales destruidas por la dictadura, creando espacios de resistencia contra la represión<sup>418</sup>. Surgieron grupos como la AFDD, AFPP, el Movimiento de Mujeres por el Socialismo<sup>419</sup> o el MEMCH'83<sup>420</sup>, a los que se sumó la influencia de las Casas de Acogida, como Casa Yela, Malén o La Morada, donde se reflexionó acerca de subvertir las estrategias de control sobre el cuerpo, politizándolo y convirtiéndolo en territorio de acción.

Ya en el tránsito hacia la postdictadura, esta politización del cuerpo fue uno de los mecanismos utilizados desde la disidencia para escapar al control militar al difuminar las categorías de los géneros, esquivar la catalogación, y, en el caso en particular del arte de acción, proponer un cuerpo múltiple. Desde estrategias como ésta, es justo destacar que los feminismos corrigieron el considerar socialmente que la violencia era sólo hacia el cuerpo, y la extendieron hacia los asuntos culturales, al

---

<sup>417</sup> Véase: RICHARD, Nelly, *Feminismo, género y diferencia(s)*, Palinodia, Santiago de Chile, 2008, p. 7.

<sup>418</sup> Ver más detalles en: GUZMÁN, Virginia, ARAUJO, Kathya, MAUROL, Amalia, "Cómo la violencia doméstica se vuelve problema público y objeto de política", *Género, feminismo y masculinidades en América Latina*. El Salvador: Ediciones Böll, 2001, pp. 110-111.

<sup>419</sup> Véase: VALDÉS, Teresa, WEINSTEIN, Marisa, *Mujeres que sueñan. Las organizaciones de pobladoras en Chile: 1973- 1989*. Santiago de Chile: Flacso, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1993, p. 136.

<sup>420</sup> Véase: GAVIOLA, Edda, LARGO, Eliana y PALESTRO, Sandra, "Si la mujer no está, la democracia no va en *Proposiciones* n° 21, Ed. SUR, Santiago de Chile, Dic. 1992, p. 82.

evidenciar que la dictadura impuso una política de borradura respecto del período anterior.

### **Cuerpos múltiples/ cuerpos líquidos**

Como se ha señalado, la relación con el cuerpo fue reforzada a través de los discursos institucionales. La meta común para los feminismos fue desarticular los signos y las normas impuestas (así como infringir la obsesión estética de la dictadura), efectivamente transgredidas por los distintos/as artistas que se contemplan en esta tesis: Francisco Copello desde sus identidades múltiples, Carlos Leppe desde la transfiguración de la madre y la revisión crítica e histórica; Lotty Rosenfeld a través de la resignificación de los signos, Raúl Zurita desde la palabra extendida; Diamela Eltit a través de la cuestión erótica-corporal; Marcela Serrano y Paulina Humeres desde el cuerpo como un texto para escribir la propia historia, tratan acerca de la deconstrucción en distintas formas; así como el trabajo de Las Yeguas del Apocalipsis, Luger de Luxe, Anjeles Negros, Patricia Rivadeneira y Vicente Ruiz, que criticaron las imposiciones hacia el cuerpo en dictadura y el reacomodo del nuevo oficialismo; sumándose a la influencia transgresora y antidictatorial de los feminismos y movimientos feministas.

Desde la deconstrucción propuesta por los feminismos, el travestismo en el arte de acción fue una estrategia para subvertir el orden militar así como las taxonomías del control en cuanto a las categorías de los cuerpos, extendiéndose a las artes visuales, donde los límites entre acción, pintura y escultura también se volvieron difusos. En esta deconstrucción, el vestuario y lo escenográfico fueron utilizados como una estrategia política, donde los detractores de la dictadura emplearon el vestuario para escapar al disciplinamiento corporal y de la historia, en tanto el cuerpo como reflejo de ella. Este cuerpo travestido transgredía las marcas del cuerpo como territorio, diseñado en cuanto género, y se volvía doblemente político (y peligroso) para el régimen a causa de lo que proponía. Desplazaba el sentido de la política proclamada por los partidos, exagerando, pero también reflejando el paso a la

vestidura democrática, tal como señala Tomás Moulián<sup>421</sup>. Era una nueva figura que rompía la norma impuesta por partida doble, en cuanto diseño, pero también en cuanto reflejo del momento.

No obstante, el cuerpo travestido era un cuerpo no reconocido como parte de la cultura visual del lugar, aunque reflejaba una buena parte de la historia propia del país y que además daba, si analizamos desde la época colonial, una respuesta desde el cuerpo reprimido, al subvertirlo desde sus mismos códigos. Desde la disidencia, esto fue utilizado como estrategia que permitió escribir otras memorias al volverse un cuerpo experimental: la escenificación del cuerpo permitió escapar al control, subvirtiéndolo, respondiendo a la segunda pregunta de investigación (¿Es posible afirmar que durante la dictadura se organizó una respuesta estética basada en la acción que generó una historia consecuente en el arte de acción de Chile?).

El cuerpo de la postdictadura fusionó las imágenes impuestas por la Revolución socialista y la dictadura, en un híbrido que atentaba contra el sistema instalado en América Latina y ejemplificado con la idea de los/as guachos/as, donde los destinos para las mujeres y los hombres estaban ya trazados con sus únicos resultados posibles: madre y esposa y padre ausente o hijo (y por ende, posible soldado de Chile en dictadura). La tergiversación del dispositivo de control obligó a rediseñar constantemente las formas de llevar a cabo las distintas manifestaciones, denuncias e incluso, las formas de hacer arte.

En esto, el diseño disidente fue móvil en todo momento. Siguiendo a Zygmunt Bauman, podría decirse que fue un diseño líquido que se reformuló constantemente. El travesti se presentó como otredad, convirtió su cuerpo en un territorio político, donde las marcas que lo constituían como tal (sexo, género y clase) generaron cuestionamientos que se hicieron visibles en un nuevo cuerpo. La desterritorialización significó un fuera del cuerpo, un cuerpo líquido, depositario cada vez de los otros cuerpos<sup>422</sup>.

---

<sup>421</sup> MOULIÁN, Tomás, *Chile: anatomía de un mito*, Universidad Arcis y LOM, Chile, 1998.

<sup>422</sup> De esto, conviene revisar: BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2004, así como en: BAUMAN, Zygmunt, et al., *Arte, ¿Líquido?*. Madrid: Sequitur, 2004.

Los cuerpos líquidos de la postdictadura fueron la respuesta desde la disidencia a los cuerpos rígidos y estables, impuestos primero por la Revolución socialista, y luego por la lógica militar. Este concepto se relaciona con lo que enuncia la Dra. Patricia Mayayo cuando afirma que “al cuestionar la idea de una identidad de género estable, se ponen en entredicho las distinciones entre sexo y género dentro de la teoría feminista”<sup>423</sup>, por lo que, en este caso, el debate se reabría respecto de ambas categorías al tratarse de un cuerpo que cambia de estado constantemente y que señala nuevas posibilidades de reconfiguración.

A través de las propuestas visuales de los artistas analizados/as en esta tesis, el cuestionamiento al cuerpo y al género toma una gran fuerza que es necesario incluir junto a las lecturas existentes, para saldar una parte de la deuda histórica respecto del género en el arte de acción en Chile durante 1970-1992. Paradójicamente, la relectura del arte de acción fue hasta hace pocos años, un capítulo dejado de lado para ser retomado y contextualizado hasta hace poco, desde una narración lineal, donde algunas obras han sido consideradas de manera parcial, lo que ha dejado a algunos/as de estos/as artistas y sus creaciones en una importancia periférica. En el mejor de los casos, se han presentado sus propuestas tardíamente, pero, en otros, siguen sin ser mencionados/as ni reconocidos/as desde su acción, como en el caso de Francisco Copello, el colectivo Luger de Luxe y Anjeles Negros.

La relación arte/política giró hacia una voluntad de recomposición a partir de la postdictadura, donde las heridas aún estaban abiertas y el silencio no podía tener lugar, pese a haber sido el consenso instaurado por los aparatos del poder. Hubo una desarticulación de las prácticas en el campo del arte de acción y puesta en tensión a través de la obra de algunos/as artistas, como por ejemplo el colectivo Anjeles Negros, Luger de Luxe o Rivadeneira y Ruiz, que desestabilizaron el sistema: lo que antes fue disidente, ahora dejaba de serlo, excepto en su obra, que cuestionaba estos cambios. La consecuencia fue que este tipo de propuestas fueron tergiversadas y puestas a

---

<sup>423</sup> MAYAYO BOST, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, Cátedra, 2010, p. 117.

circular con una lectura que desvirtuó los motivos y cuestionamientos que sus autores/as proponían.

A lo largo de esta investigación, se ha dado una clara muestra de artistas que se valieron del cuerpo para presentarse ante los discursos de la dictadura y su lógica patriarcal/militar. Al cuestionar el ejercicio de poder por medio de la intervención del espacio, se otorgó protagonismo al cuerpo como un territorio que representó el dolor y el trauma social de aquel momento. Debido a ello, esta tesis propone releer un fragmento de la historia del arte en/de Chile con el cuerpo como eje central, ya que a partir de él se comprenden otras aristas que permiten trazar nuevas interpretaciones. De este modo, el principio de deconstrucción es puesto (nuevamente) en marcha y permite cuestionar algunas de las historias inscritas, que en ocasiones han sido instrumentalizadas desde la narración oficial para continuar con la idea de una historia sólida y hegemónica. A este respecto, es necesario señalar que esta tesis abre fisuras a partir de las cuales se complementan los estudios anteriores, pero genera además nuevas posibilidades de investigación, y, al mismo tiempo, abre otras interrogantes.

Sin duda, han sido las preguntas las que han vuelto móvil (y viva) esta tesis. En ello, la deconstrucción ha sido la clave. Aceptar las interrogantes y abrirme a sus sugerencias me ha permitido imaginar una verdad diferente a partir de la filosofía feminista para desarticular las teorías que explicaban las relaciones habituales entre arte de acción, política y cuerpo, así como la concepción de éste instalada en una historia inscrita como si fuese absoluta e inmutable. Desde este lugar de crítica y cuestionamiento constante, pude ver a través de ciertas fisuras y escapar a ciertos corsés teóricos, lo cual me abrió nuevas posibilidades para (re) leer este segmento de la historia del arte chileno.





### Principales acontecimientos que marcaron el período de estudio

#### 1970. Contexto político y social

- Allende asume la presidencia. Comienza la aplicación del programa de la UP y de las Primeras 40 Medidas. Se reanudan las relaciones diplomáticas con Cuba y con los otros países socialistas. Chile se declara como Nación no Alineada.
- La UP obtiene la primera mayoría relativa (36,3 %), Jorge Alessandri de la coalición derechista, el 34,9 % y Radomiro Tomic de la DC, el 27,8 %.
- Debido a un complot apoyado por la CIA, asesinan al Comandante en Jefe del ejército, General René Schneider, por sus posiciones constitucionalistas.
- Se inicia la nacionalización de la industria textil. Se suscribe el acuerdo UP–CUT que instauro la participación de los trabajadores en todos los ámbitos de la sociedad. Comienza la aplicación de la nueva economía y se prepara la creación del Área de Propiedad Social.
- Se inicia una movilización de los trabajadores de la Editorial ZigZag para demandar el traspaso de la empresa al área social de empresas del Estado.
- La CIA comienza a difundir su ideología en los gremios chilenos.
- Se crean escuadras de choque y surge el grupo derechista Patria y Libertad. Reciben dinero para formarse, por parte del departamento de Estado Norteamericano.
- Se crean los Comedores Populares como parte del programa de las 40 medidas de Allende. Otras medidas fueron: asegurar medio litro de leche para mujeres embarazadas y lactantes; aumentar el fuero maternal y obligar a las empresas con más de veinte mujeres, a tener sala cuna y jardines infantiles.

### **1970. Arte(s) y cultura visual**

- El Premio Nacional de Arte fue otorgado por primera vez a una mujer, la escultora Marta Colvin.
- Se inicia la nueva novela histórica en Latinoamérica. En Chile sobresalen: Guillermo Blanco, Mercedes Valdivieso, Jorge Guzmán, Juanita Gallardo, Antonio Gil, Darío Osses y Jorge Edwards, entre otros/as.
- El Estado compra todos los activos de la Editorial ZigZag para convertirla en la Editorial estatal Quimantú.
- Se estrena la Cantata Popular *Santa María de Iquique*.
- Pablo Neruda obtiene el Premio Nobel de Literatura.
- IV Bienal Americana de Grabado, MNBA.
- Exposición 'Homenaje al triunfo del pueblo', Sala Teatinos 666, organizada por la Facultad de Bellas Artes de la UCh.
- Exposición: 'Miguel Dávila Dibujo', MNBA.
- Es creado oficialmente el I.A.L. (Instituto de arte latinoamericano) dependiente de la Facultad de Arte de la UCh, por decreto N° 15.843.
- Exposición: 'América no invoco tu nombre en vano', organizada por la Facultad de BBAA y el IAL en las afueras del MAC, Santiago.



### **1971. Contexto político y social**

- El Congreso aprueba la enmienda de la nacionalización del cobre, Ley N° 17.450.
- Se inicia la nacionalización de los bancos y principales empresas.
- En las elecciones municipales la UP obtiene el 51 % de los votos. Allende lee en el mes de mayo su primer mensaje ante el Congreso, titulado: "La Vía Chilena al Socialismo".
- Fue asesinado el ex ministro DC, Pérez Zújovic, por el grupo ultra izquierdista VOP, lo que dificultó las relaciones con la DC. A raíz de esto, se crea la Izquierda Cristiana, un sector de la DC que se une a la UP.
- El Congreso aprueba por unanimidad la nacionalización de los minerales de cobre. Se declara el 11 de julio como Día de la Dignidad Nacional.
- Proyecto de ley sobre las Áreas de la Economía y Participación de los Trabajadores. Se propone la creación de tres áreas: propiedad privada, mixta y social, constituyéndose ésta última con 91 empresas básicas. Se dan los pasos necesarios para estatizar la banca y el comercio exterior.
- Visita oficial de Fidel Castro que permanece por más de tres semanas en Chile.
- Los partidos de oposición al gobierno de Allende organizan la 'marcha de las cacerolas vacías', primera gran movilización anti-UP.
- El gobierno norteamericano, la CIA y las trasnacionales estadounidenses siguen interviniendo Chile, apoyan con materiales y dinero a distintas organizaciones de derecha, complots militares, medios de comunicación y al partido DC.

- Allende propone un 'Nuevo Estatuto de la Familia' que contemplaba: Derecho de las mujeres a celebrar contratos, enajenar e hipotecar sus bienes sin autorización del marido; Cuidado y mantención de los hijos con responsabilidad de ambos padres; Filiación única terminando con la diferencia entre hijos legítimos e ilegítimos; Efectos jurídicos a la unión estable a la pareja no casada; Tribunales de Familia integrados por un psicólogo, asistente social y un abogado, para facilitar el divorcio luego de un tiempo prudencial de separación y sin obligarlos a rendir testimonios humillantes.
- Reparto gratuito de leche durante el embarazo.
- Primer Centro de Atención Postnatal para campesinos.
- Son creadas 467.000 nuevas plazas de trabajo destinadas sólo para mujeres.
- Inauguración de 73 nuevos Jardines Infantiles.
- Se estimula la sindicalización masiva de las empleadas domésticas, fijando horario de 8 horas de trabajo y permiso para estudiar en los colegios cercanos al lugar de trabajo.

### 1971. Artes y cultura visual

- Humberto Díaz Casanueva recibe el Premio Nacional de Literatura. Dona el dinero del premio al gobierno de la UP.
- Se realiza el proyecto 'Tren de la cultura', auspiciado por el Departamento de cultura de la presidencia. Recorre el sur de Chile con artistas de distintas disciplinas y contó con el apoyo de los trabajadores de ferrocarriles.
- Ariel Dorfman publica *Para leer al Pato Donald*; Carlos Olivárez, *Concentración de Bicicletas*; Ramiro Rivas, *El desaliento*; Mauricio Wacquez, *Excesos* y Luis Domínguez, *Citroneta Blues*.
- Helvio Soto estrenó *Voto Más Fusil*.
- Se inicia la representación de pueblos originarios en documentales nacionales: *Nutuyin Mapu*, *Recuperaremos nuestra tierra*, dirigida por Carlos Flores y *Amuhuelai, ya no te irás*, dirigida por María Luisa Mallet.
- Pablo Neruda recibe en Estocolmo el premio Nobel de Literatura.
- Miguel Littin fue designado gerente general de la productora del Estado Chile Films.
- Empieza a funcionar la Editora Nacional Quimantú, tras la compra de ZigZag.
- Enrique Lafourcade publicó *Palomita Blanca*.
- La BRP y Roberto Matta, realizan juntos un mural de 25 metros de largo: *El primer gol del pueblo de Chile*, en la Comuna de la Granja, Santiago.
- Exposición del Fotógrafo Luis Prieto, MNBA.
- Exposición de Alexander Calder, MNBA.
- Francisco Copello presentó: *La última cena*, Tableaux vivant presentado en el loft del artista, en 155 Chambers St. Tribeca. New York.
- Exposición 'Argentina en el diseño industrial', auspiciada por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Cultura de la República Argentina y el Instituto Nacional de Tecnología Industrial. Sala Matta, MNBA.

- Exposición de José Guadalupe Posada, Auspiciada por la Embajada de México, MNBA.
- Exposición: 'Pinturas y poemas de Claudio Bertoni y míos', de Cecilia Vicuña, MNBA.
- Exposición: '40 medidas de la UP', MAC, Santiago.
- Exposición: 'Arte Brigadista', IAL y MAC.



### **1972. Contexto político y social**

- Reunión de la UP en la Finca El Arrayán, donde se analizan los resultados económicos, el bloqueo de EEUU y la baja del precio internacional del cobre, así como el boicot interior.
- Chile denunció el embargo de sus bienes en EEUU por parte de la compañía Braden Copper y decide no pagar las indemnizaciones.
- El proceso de estatización de la banca logra la mayor parte de sus objetivos, al igual que la reforma agraria, ya que en el año se supera la cantidad total de expropiaciones del gobierno anterior.
- El país entra en una crisis política y la oposición moviliza todas sus fuerzas con la intención de acrecentarla.
- El MIR exige la formación de una Asamblea del pueblo, propuesta apoyada por el MAPU, el PS y rechazada por el PC y Allende, que condena las tendencias divisionistas en el seno de la UP.
- Se acentuó la ofensiva de desestabilización, comenzaron las huelgas de los comerciantes minoristas, los empresarios del transporte y ocurrieron diversos atentados de parte del grupo de extrema derecha Patria y Libertad.
- Sectores radicalizados tratan de desbordar la acción del gobierno.
- Se inicia la huelga de los camioneros que se transforma en un cierre patronal.
- Las compañías norteamericanas del cobre amenazan con embargar los cargamentos en el extranjero.
- La UP denuncia un plan que pretende precipitar al país a una guerra civil, llama a formar comités antifascistas y a la organización popular a paliar los efectos de la crisis resultante del boicot externo e interno.
- El país es prácticamente paralizado durante más de tres semanas. El gobierno decreta Estado de Emergencia.
- Se constituyen los cordones industriales, las JAP y otras formas de participación popular en las empresas.
- El comandante en jefe del ejército, General Prats, es nombrado Ministro del Interior.
- Se crea la Secretaría Nacional de la Mujer.
- Se reagudiza la crisis política.
- Las mujeres de la Comuna de Barrancas, en Santiago, crean un Centro Piloto para tratar colectivamente los problemas de salud, vivienda, educación y transporte.

- Toma de las fábricas de textiles: Hirmas, Textil Progreso, SumarAlgodón y otras, con mayoría de mujeres obreras.
- Trabajadoras de SOPROLE se toman la empresa para asegurar distribución de la leche. Aumentan la producción en 70.000 litros mediante trabajo voluntario.

### **1972. Arte(s) y cultura visual**

- Se publica el primer número de la revista *La Quinta Rueda*, de la Editora Nacional Quimantú. El consejo de redacción lo integraron Hans Ehrmann, como director, Antonio Skármeta, Mario Salazar y Carlos Maldonado.
- Se inauguró el Museo de La Solidaridad Salvador Allende (MSSA) con una colección de cerca de 500 obras donadas por artistas de distintas partes del mundo.
- En los Tajamares del Mapocho, se realiza un mural de dos metros de largo con la historia del movimiento obrero y del PC, en el que participaron diversos artistas y estudiantes de arte de la UCh.
- Augusto Pinochet publica: *Guerra Del Pacífico 1879*.
- A fin de año regresa a Chile Francisco Copello con la intención de integrarse al ámbito de la cultura de la UP.



### **1973. Contexto político y social**

- En las elecciones legislativas del mes de marzo, la UP obtiene el 43,4 % de los votos lo que impide un derrocamiento constitucional. Los militares abandonan el gobierno.
- Se inicia una nueva serie de conflictos gremiales, el más grave es el de los mineros del cobre de El Teniente, que dura más de dos meses y medio. Las otras minas de cobre no participan en la huelga e incrementan la producción.
- El proyecto de la UP sobre la educación provoca nuevos enfrentamientos.
- Se produce un levantamiento del regimiento blindado N° 2 de tanques, al mando del coronel Roberto Souper, en el que muere el camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen mientras registraba estos hechos.
- La CUT y los cordones industriales apoyan al gobierno.
- Los militares aplican la Ley de control de armas, exclusivamente en fábricas, poblaciones y organizaciones populares, lo que aumenta las tensiones. No encontraron armas.
- El bloqueo parlamentario a las iniciativas del gobierno socialista fueron totales.
- La CIA y los monopolios norteamericanos desarrollan iniciativas para desestabilizar al gobierno socialista: invierten cantidades de dinero en sostener los periódicos de oposición, grupos de extrema derecha y al partido DC. Además, acentúan sus contactos en las Fuerzas Armadas.
- Es asesinado el edecán naval de Allende, comandante Arturo Araya, por comandos de ultraderecha.

- Se agrava la crisis económica y aumentan los atentados terroristas de Patria y Libertad.
- Se reinicia la huelga de los camioneros, Allende decide enfrentar la situación incorporando a los jefes de las Fuerzas Armadas y Carabineros a su gobierno, los que tres semanas más tarde renuncian.
- Eduardo Frei, presidente del Senado, declara que el gobierno es inconstitucional, abriendo paso a una salida golpista.
- Varias provocaciones son montadas contra el general Prats. Es obligado a renunciar a su puesto de Comandante en Jefe del Ejército, remplazado por Augusto Pinochet.
- Septiembre: El Comando Nacional de Gremios llama a una ofensiva nacional contra el Gobierno de la UP.
  - (4) Se celebra el 3° Aniversario del Gobierno. Cerca de un millón de personas desfilan frente al presidente Allende.
  - (9) Carlos Altamirano, Secretario general del PS, llama al enfrentamiento y a oponerse por todos los medios a la ofensiva golpista, descartando el diálogo.
  - (10) Allende anuncia a ministros y militares, su decisión de convocar a un plebiscito para resolver la crisis.
- 11 de septiembre: Bombardeo a La Moneda. Allende junto a sus colaboradores resisten dentro del palacio. En el asalto final, Allende se suicida mientras la mayoría de sus colaboradores inician la lista de desaparecidos.
- Comienza la dictadura encabezada por Augusto Pinochet. Se crea una nueva institucionalidad basada en la represión y eliminación de opositores/as.
- Se decreta Estado de Sitio bajo Decreto Ley N°3. Fue reinstaurado cada seis meses durante los años siguientes.
- Los Comandantes en Jefe de las cuatro ramas de las Fuerzas Armadas se reúnen para constituir la Junta de Gobierno y designar Ministros de Estado.
- La Junta Militar es presidida por el General Augusto Pinochet, del Ejército; Gustavo Leigh, de la Fuerza Aérea; César Mendoza, de Carabineros y José Toribio Merino, de la Fuerza Naval. El primer gabinete queda conformado por diez militares y cuatro civiles. Un artículo aparte deja estipulado que respetarían la independencia del poder judicial.
- El Estadio Nacional se abre como centro masivo de detención, donde son recluidos/as y torturados/as miles de presos/as políticos/as. La Cruz Roja Internacional estima que cerca de 7.000 personas se encontraban recluidas allí al 22 de Septiembre de 1973.
- El Estadio Chile también se utiliza con el mismo fin durante las primeras semanas de la dictadura. Entre septiembre y diciembre de 1973, diversos centros de detención se establecieron en estadios y regimientos a lo largo del país.
- El Cardenal de la Iglesia Católica y Arzobispo de Santiago, Monseñor Raúl Silva Henríquez, impulsa la creación del Comité de Cooperación para la Paz en Chile. En él, participa la Iglesia Católica, las iglesias Evangélica Luterana en Chile, Metodista, Metodista Pentecostal, Presbiteriana, Bautista, Ortodoxa y el Gran

- Rabino de la Comunidad Israelita de Chile. Su misión era prestar asistencia legal y social a las víctimas de las violaciones a los derechos humanos.
- Se abren campos de concentración en áreas aisladas como Pisagua, Chacabuco, Isla Dawson y otros.
  - La Corte Suprema de Justicia declaró su apoyo al golpe.
  - La Iglesia pide a la Junta que respete los derechos de sus opositores, lo que provoca rechazo de parte de los represores.
  - La Junta disolvió el Congreso Nacional mediante Decreto Ley Nº 27.
  - La Corte de Apelaciones de Santiago rechaza el primer recurso de amparo desde el Golpe, presentado por el DC Bernardo Leighton, en defensa de los dirigentes detenidos de la UP. Este instrumento legal resultó ineficaz para proteger los derechos de las personas detenidas durante los años 1973 a 1990.
  - La Junta militar da a conocer la existencia de un supuesto "Plan Z", un plan contragolpista, que incluía una gran cantidad de armamentos y asesinatos políticos. Declara encontrar documentos secretos al interior de las oficinas del Ministerio del Interior, que publican en su *Libro Blanco* para justificar la persecución de izquierdistas y el Golpe.
  - Se cancela la personalidad jurídica de la Central Única de Trabajadores, CUT.
  - Comienzan los asesinatos, las detenciones en la calle por sospecha y el toque de queda: no se podía transitar en las calles más allá de las 21:00 hrs.
  - El sacerdote español Juan Alsina es fusilado. Era encargado de personal del Hospital San Juan de Dios en Santiago al momento del Golpe y participaba en el MOAC. Fue duramente golpeado y su cuerpo arrojado al río Mapocho (Santiago). Otros dos sacerdotes, Miguel Woodward de Valparaíso y Gerardo Poblete de Iquique, también corrieron la misma suerte.
  - (oct.) Se forma el grupo 'Mujeres por la Democracia' en una fila afuera del Estadio Nacional, donde algunas de ellas esperaban tener información de sus maridos, hijos/as y parejas desaparecidos/as.
  - Comienzan a desaparecer de forma masiva, y por medio de allanamientos en sus propios hogares, miles de personas en todo el país.
  - El gobierno norteamericano reconoce oficialmente a la Junta Militar como Gobierno de Chile.
  - La Junta militar ofrece recompensas de 500 mil escudos a quien entregue información sobre el paradero de miembros del gobierno de la UP, sembrando el miedo y la desconfianza entre los ciudadanos/as.
  - Una delegación militar al mando del General Sergio Arellano Stark recorre varias ciudades de provincia, detienen y asesinan ciudadanos/as a destajo. La delegación fue conocida como La caravana de la Muerte y dejó su paso por Cauquenes, La Serena, Copiapó, Antofagasta, Calama, entre otros lugares del país.
  - Se crea el Comité para la Paz, un grupo ecuménico cuyo objetivo era la defensa de los Derechos Humanos.
  - La Junta proscribe los partidos y organizaciones políticas de izquierda por Decreto Ley Nº77. Cuatro días después fue extensiva a todo partido político.
  - La Junta establece la facultad de expulsar del país a nacionales o extranjeros.

- Se cancelan los registros electorales y se destruyeron los padrones.
- La Junta establece la pérdida de nacionalidad por considerar que algunos/as ciudadanos/as atentaban desde el extranjero contra los intereses del Estado en períodos de excepción.

### 1973. Arte(s) y cultura visual

- Poli Délano gana el Premio Casa de las Américas, Mención Cuento, con el libro *Cambio de Máscara*.
- Se realiza una segunda muestra de la colección del MSSA en el MAC y en el edificio de la Unctad.
- Raúl Ruiz filma *Palomita blanca*, basada en la novela homónima de Enrique Lafourcade. Debido a la censura militar fue estrenada veinte años después.
- Cecilia Vicuña publica en Londres *Sabor a mí*.
- (Abril): 25 homosexuales de estrato popular, llevan a cabo la Primera Manifestación de Homosexuales en Chile. Plaza de Armas, Santiago.
- Patricio Guzmán inicia la filmación de *La Batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*, un documental de cinco horas sobre el final del Gobierno de Allende.
- La revista *Quinta Rueda* anuncia el retiro de Antonio Skármeta por un semestre del consejo de redacción en un artículo titulado "Se nos va". Fue el último nro. que publicaron.
- Francisco Copello realizó los ensayos de *Pieza para locos*, en el MNBA. En agosto, Luis Poirot fotografía un ensayo de esta pieza en la Escuela de Bellas Artes. Debió de haber sido presentada el 12 y 13 de septiembre, en el MNBA.
- Luego del Golpe, las dependencias de la Editorial Quimantú son ocupadas por efectivos militares que declaran el cierre y queman sus materiales y publicaciones.
- Nemesio Antúnez deja su cargo como director del MNBA.
- Artistas, académicos e intelectuales fueron exiliados/as.
- Chile Films es allanado por fuerzas militares que quemaron miles de películas. Las escuelas universitarias de cine fueron cerradas.
- Se realizan allanamientos en hogares, fábricas y empresas. Se realizan verdaderas fogatas en las calles con el material incautado, considerado marxista y corrupto de la sociedad.
- Víctor Jara muere después de ser brutalmente torturado en el Estadio Chile.
- Inmediatamente después del golpe, se hicieron las siguientes exposiciones en el MNBA: Pinturas y esculturas para la reconstrucción, Juan Francisco González y el Primer Salón Nacional de artesanía.
- (Nueva York, noviembre) Francisco Copello realiza *Bandera*, una pieza de vídeoarte, performance y danza, junto a Juan Downey. Incluía registros del incendio de La Moneda. Organización de Amnistía Internacional. Público asistente: 230 personas.
- Muere Pablo Neruda.



- Comienza a circular la revista *ENVES*, apoyada por el Departamento de Español de la Universidad de Concepción. Editaron 5 nº entre dic. de 1973 y 1976.



#### **1974. Contexto político y social**

- La Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas pide suspender violaciones a los derechos humanos.
- La Junta militar anuncia una declaración que definía objetivos y establecía los fundamentos que justificaban su permanencia.
- La Organización Internacional del Trabajo condena la dictadura chilena, resolución que causó el retiro de la delegación chilena.
- Por Decreto Ley Nº 130 se estipula que todos los registros electorales serían destruidos.
- Se crea la DINA, que opera con amplios poderes hasta mediados de 1977, bajo la dirección del General Manuel Contreras en centros secretos de tortura y de
- detención a lo largo de Chile. La DINA participó también en los crímenes acontecidos fuera del territorio, como por ejemplo el asesinato de Orlando Letelier en Washington D.C., de Carlos Prats en Buenos Aires y el atentado a Bernardo Leighton en Roma.
- Se crea la Brigada Lautaro para prestar seguridad al jefe de la DINA, Manuel Contreras. Fue también una unidad de exterminio de los cuerpos de los detenidos/as.
- La Junta declara que a partir del 26 de junio todos los poderes ejecutivos los tendría el General Augusto Pinochet.
- A través del Decreto Ley 640 se crea una nueva normativa sobre estados de excepción, la cual permite dictarlos en caso de amenaza potencial.
- Continúan los asesinatos, detenciones y desapariciones. Algunos cuerpos fueron encontrados en la ribera de los ríos y sitios abandonados, con indicios de tortura: ojos vendados, manos atadas y envueltos en bolsas.
- El ex Comandante en Jefe del Ejército, Carlos Prats González, fue asesinado junto a su esposa, Sofía Cuthbert, en Buenos Aires al estallar una bomba en su automóvil. Fue el predecesor de Pinochet en el Ejército y había sido fiel al Gobierno de Salvador Allende. En Abril de 1998, la corte Argentina que investigó el crimen y determinó que la DINA era la responsable de estas muertes.
- Miguel Enríquez Espinoza, Secretario General del MIR, fue acibillado por agentes de la DINA. Este asesinato marcó el comienzo de una fuerte represión contra el MIR, que duró hasta Febrero de 1975.
- El cadáver mutilado de Lumi Videla, una militante del MIR, fue arrojado a la Embajada de Italia.

- El Cardenal Silva Henríquez renuncia a su cargo de Gran Canciller de la Universidad Católica, en un acto que fue entendido como una crítica a la intervención de la Universidad por los militares.
- El Comité por la Paz presenta un recurso de amparo por 131 personas desaparecidas. En marzo de 1975, el Presidente de la Corte Suprema afirma su convicción de que las personas desaparecidas habían entrado o salido del país en clandestinidad.

#### **1974. Arte(s) y cultura visual**

- Se publica el tríptico de resistencia a la dictadura *Pájaro de Cuenta*, que incluía un poema que hablaba de la muerte de Neruda, escrito por Jaime Quezada.
- Víctor Torres gana el Premio Casa de las Américas, Mención Teatro, por la obra *Una casa en Lota Alto*.
- Alejandro Lipschütz recibe el Premio Especial Casa de las Américas, por su ensayo *Marx y Lenin en la América Latina y los problemas indigenistas*.
- Fernando Alegría funda la revista *Literatura Chilena en el Exilio*.
- Carlos Leppe realiza *El happening Las gallinas*. Galería Carmen Waugh, Santiago de Chile.
- Lily Garafulic, escultora, asume la dirección del MNBA. Muchos/as artistas se niegan a trabajar allí por seguir las pautas impuestas desde la dictadura.
- Exposición de Eugenio Dittborn: '22 Acontecimientos para Goya', MNBA.
- Exposición de Eugenio Dittborn: 'Goya contra Brueghel', Galería Carmen Waugh, Santiago.
- Manuel Mejido publica en México: *Esto pasó en Chile*.
- A raíz de la prohibición de tocar instrumentos musicales populares, considerados por los militares como subversivos, los estudiantes del conservatorio de música eludieron la prohibición al crear el grupo Barroco Andino, que utilizaba los mismos instrumentos musicales: zampoñas, flautas, bombos, etc, para interpretar música clásica europea.



#### **1975. Contexto político y social**

- El Gobierno australiano decidió detener los embarques de trigo a Chile en protesta por la situación de derechos humanos.
- El Gobierno inglés decide condicionar la renegociación de la deuda externa a cambio del respeto de los Derechos Humanos. Mientras, los sindicatos ingleses resuelven suspender la fabricación de aviones para Chile.
- Cuatro dirigentes del MIR fueron detenidos por la DINA para declarar en transmisiones del canal Televisión Nacional, la derrota política del Movimiento y hacer un llamado a abandonar la lucha armada.

- Milton Friedman, fundador de la Escuela de Economía de Chicago, visita Chile. Durante su estadía se llevan a cabo los cambios en la política económica de la Junta, influidos por los Chicago boys, en lo que se conoció más tarde como el ‘tratamiento del shock’.
- Se publica el Decreto Ley Nº 1009, referido a delitos contra la seguridad nacional, que prohíbe portar panfletos de propaganda política.
- La prensa argentina y brasileña informa que 119 chilenos habían muerto fuera de Chile. La prensa reprodujo dos listados, con 60 y 59 nombres de los/as desaparecidos/as en la revista argentina *LEA* y la publicación brasileña *O Dia*. Sin embargo, investigaciones posteriores comprobaron que esto fue un montaje llamado ‘Operación Colombo’ llevado a cabo en colaboración con las fuerzas de inteligencia de otros países. Los 119 permanecen desaparecidos/as hasta el día de hoy.
- Bernardo Leighton y su esposa Ana Fresno, escapan de un intento de asesinato en Roma donde vivían en exilio voluntario. Leighton, ex vicepresidente bajo el Gobierno de Eduardo Frei Montalva, fue uno de los DC opositores del Golpe y un promotor del diálogo entre su partido y la izquierda chilena.
- Se forma el Comando Conjunto, un nuevo escuadrón anticomunista que reúne a miembros de la SIFA, oficiales de la Fuerza Naval, Carabineros y miembros del grupo Patria y Libertad. El comando fue encabezado por el Coronel en Jefe de la SIFA, Edgardo Ceballos, y su principal objetivo era la eliminación del PC. Desde la creación del Comando Conjunto hasta fines de 1976, dos comités centrales sucesivos y numerosos miembros de las JJCC, fueron detenidos/as y desaparecidos/as. El Informe Rettig sostiene que este Comando sería responsable de al menos unas 30 desapariciones mientras otras fuentes los responsabilizaban de hasta 70.
- Se prohíbe el ingreso al país al obispo luterano Helmut Frenz, copresidente del Comité para la Paz.
- El Comité para la Paz se disuelve tras fuerte presión de la dictadura. En respuesta, el cardenal Raúl Siva Henríquez crea la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago.
- Surge una nueva moneda, el peso (\$) que se mantiene hasta el día de hoy.
- Pinochet asiste al funeral de Francisco Franco en España.

### **1975. Arte(s) y cultura visual**

- Aparece el único número de la Revista Manuscritos, dirigida por Cristián Huneeus y editada por Ronald Kay, donde entre otras secciones aparecieron facsímiles del *Quebrantahuesos* de Nicanor Parra y Alejandro Jodorowsky; además de *Áreas verdes*, primera recopilación de la poesía de Raúl Zurita.
- *Actas de Marusia*, de Miguel Littin, fue exhibida en el Festival de Cannes y escogida finalista en los premios Oscar como mejor película extranjera
- Apareció *Recurso de amparo* de Jorge Torres y *Upsilon* de Diego Maquieira, dos de los primeros libros de poesía publicados tras el golpe de Estado.
- Leonardo Carvajal Barrios ganó el Premio Casa de las Américas, Mención Cuento, con la obra *Definición del olvido*.

- Alejandro Sieveking ganó el Premio Casa de las Américas, Mención Teatro, con la obra *Pequeños animales abatidos*.
- El canal de televisión estatal, Televisión Nacional, suspendió la transmisión de la serie infantil *Mafalda*, basada en la tira cómica del artista argentino Quino, por considerar que fomentaba tendencias sediciosas y destructivas.
- La Junta amplió su poder para suspender publicaciones y otros medios de comunicación por hasta seis días, si estimaban que distorsionaban la realidad o creaban alarma pública. El Colegio de Periodistas y otros organismos de prensa protestaron ante estas atribuciones.
- Francisco Copello presentó: *El Mimo y la Bandera*, en la Galería Diagramma de Milán, presentada luego en el Tour italiano del Festival dell Unitá, Milán, Génova. Chiavari y La Spezia. Público: 5.000 personas.
- Carlos Leppe realizó *El perchero* y fue presentada en la Galería Módulos y Formas.
- Claude Katz, publicó en París: *Chile bajo Pinochet*.
- Guillermo Núñez expone en el Instituto Chileno-Francés.



### **1976. Contexto político y social**

- Se creó formalmente la Vicaría de la Solidaridad, una organización dirigida por la Iglesia que se dedicaba a la defensa de los derechos humanos durante la dictadura. Prestaban apoyo legal, económico, técnico y espiritual a quienes lo necesitaran. Su trabajo más connotado fue el de documentar fotográficamente los abusos a las violaciones a los derechos humanos ocurridos y proporcionar asistencia legal a las víctimas y sus familias.
- El Acta Constitucional Nº1 creó el Consejo de Estado, el cual poseía status de cuerpo consultivo sin poder de decisión.
- El Comité Interamericano de Derechos Humanos de la OEA condenó las violaciones a los derechos humanos en Chile a través de un informe. El diario *El Mercurio* lo publicó en detalle, constituyéndolo como la primera denuncia pública de esta magnitud hecha en Chile desde el golpe militar.
- El diplomático español Carmelo Soria fue hallado muerto dos días después de su desaparición, en el Cerro San Cristóbal. Su cuerpo mostraba signos de tortura y estrangulamiento. Soria trabajaba para la CEPAL en Santiago y su muerte fue atribuida a la Brigada Mulchén (DINA). La Ley de Amnistía se aplica al caso.
- El gobierno de Estados Unidos aprueba la Enmienda Kennedy, que prohibía la ayuda militar a Chile. El General Augusto Pinochet criticó la política de ayuda condicional.
- Se expulsa a connotados opositores: los abogados Jaime Castillo y Eugenio Velasco hacen público un informe acerca de las violaciones a los derechos humanos en Chile.

- Orlando Letelier, ex embajador de EEUU durante la UP, murió asesinado en Washington, D.C. tras estallar una bomba en su automóvil. El atentado ocurre después de que la Junta militar le revocara la ciudadanía chilena, que en calidad de Ministro de Defensa, obtuvo bajo el gobierno de Allende.

### 1976. Artes y cultura visual

- Eugenio Dittborn expone *Delachilenapinturahistoria*, en galería Época, Santiago.
- Con motivo de la exposición *Delachilenapinturahistoria* se publicó *Visual*. Dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Dittborn.
- Oreste Plath fue editor de la serie de autobiografías de escritores chilenos *¿Quién es Quién en las letras chilenas?*, que consiste en 51 volúmenes.
- Hernán Miranda Casanova ganó el Premio Casa de las Américas, Mención Poesía, con el libro *La moneda y otros poemas*.
- La revista *Apsi* comenzó su circulación, iniciando lo que sería una reaparición gradual de la prensa opositora.
- Miguel Littin realizó en México, durante su exilio: *Actas de Marusia*.
- Luz Donoso realizó una obra que consistía en intervenir las pantallas de varios televisores expuestos en una vitrina, con la fotografía de una desaparecida, interrumpiendo por breves minutos la manipulada sucesión de imágenes que éstos mostraban en plena calle del centro de Santiago.
- Los derechos y las libertades individuales son publicados bajo el título "De los derechos y deberes constitucionales" mediante el Acta N° 3. El artículo sobre libertad de expresión declaraba ilícita cualquier difusión de ideas contrarias, mientras el derecho a libre asociación estaba limitado por la prohibición hacia los partidos políticos.
- El MNBA fue nombrado monumento histórico, a través del decreto supremo N° 1290 del Ministerio de Educación.



### 1977 Contexto político y social

- Se dicta el Acta N°3 que mantenía el receso de los partidos políticos, dictado el 13 de octubre de 1973, argumentando que su existencia era contradictoria a la unidad nacional.
- Familiares de Detenidos Desaparecidos (FDD) realizaron una huelga de hambre en las dependencias de la CEPAL en Santiago, para dirigir la atención sobre el problema de los desaparecidos.
- Pinochet subraya las etapas de una transición gradual a la democracia. Destaca que comenzaría a partir del 1 de Enero de 1981 con algunas reformas constitucionales y culminaría con la restauración de la cámara legislativa.
- La Junta designa dos tercios del poder legislativo hasta 1985. Después, los legisladores podrían ser elegidos por votación popular.

- La oposición critica el plan de Pinochet de prolongar la dictadura hasta 1985.
- La DINA es disuelta y remplazada por la CNI. Los poderes ejercidos por la DINA fueron considerados como perjudiciales de su imagen internacional. Sus miembros claves pasaron a ocupar importantes puestos en la CNI. La oposición interpretó la disolución de la DINA como una señal de una inminente relajación de la represión. Con el tiempo, la CNI llegó a desempeñar el mismo rol que la DINA.
- Las Naciones Unidas condenan la dictadura por su continua e inadmisible violación a los derechos humanos.
- Se realiza el Pleno del Comité Central en el que se dieron los primeros pasos en la confección de la Política de Rebelión Popular de Masas.
- Grupos de mujeres hacen huelga de hambre de 10 días frente a la sede de la CEPAL para exigir alguna respuesta sobre los desaparecidos, además de otras huelgas de hambre en iglesias este mismo año y el siguiente.

### **1977. Arte(s) y cultura visual**

- Se emite el Bando 107 que establece las normas para la fundación de nuevas revistas y ediciones de cualquier publicación.
- Aníbal Quijada ganó el Premio Casa de las Américas, Mención Testimonio, por su obra *Cerco de púas*.
- David Valjalo funda en California la revista *Literatura Chilena en el Exilio*, una de las más importantes que recogía textos literarios de autores con o sin exilio.
- Comenzó la circulación de la *Revista HOY*.
- Lukas publicó la primera caricatura del personaje Don Memorario.
- Juan Luis Martínez publicó *La nueva novela*, obra que rompía los cánones de la poesía tradicional chilena, de circulación restringida y no comercial.
- Catalina Parra expone “Imbunches”, Galería Época.
- Junto a Carlos Leppe y Carlos Altamirano, Nelly Richard asume como comisaria de la galería Cromo. Desde ese momento, el grupo ejerció una importante influencia en el panorama nacional, a través de exposiciones y catálogos.
- Oscar Hahn publica *Arte de morir*.
- Francisco Copello presentó *La Partida*, donde utilizó la bandera chilena, música del grupo musical Inti-Illimani y textos propios. Fue realizada para la inauguración del Museo Antropológico de Monteghrifo, Italia.
- Alejandro Witker Velázquez gana el Premio Casa de las Américas, Mención Ensayo por su obra *Los trabajos y los días de Recabarren*.
- Se clausura indefinidamente Radio Balmaceda, el principal medio informativo de la DC.
- Se publicó *Confieso que he vivido*, obra póstuma de Pablo Neruda.
- Se crea el Círculo de Estudios sobre la condición de la Mujer, que se incorpora a la red de estudios feministas.
- Se fundó el grupo Integración, primera organización gay durante la dictadura.



## 1978. Contexto político y social

- Pinochet realiza una Consulta Nacional. A los votantes se les pide rechazar la resolución de las Naciones Unidas de condenar la violación a los derechos humanos en Chile.
- Los periódicos publicaron fotografías de dos implicados en la muerte del Ministro de la UP, Orlando Letelier, y su secretaria, Ronnie Moffit. Al día siguiente, lectores anónimos declararon que las fotos publicadas de Williams Rose eran en realidad de Michael Townley, ciudadano norteamericano y ex miembro de Patria y Libertad. Más tarde, otra foto fue identificada como la del Capitán del Ejército, Armando Fernández Larios, miembro de la DINA y colaborador de Arellano Stark.
- El caso del asesinato de Letelier-Moffit evolucionó en Marzo con la designación de un abogado para investigar la posible falsificación de pasaportes de Townley y otros.
- Michael Townley fue expulsado de Chile. El General Manuel Contreras, encargado de la DINA al momento del crimen Letelier-Moffit, presentó su renuncia voluntaria al Ejército, la que fue aceptada.
- Se declara Ley de Amnistía. El Decreto Ley elaborado por la Ministra de Justicia Mónica Madariaga, amnistía a quienes cometieron crímenes entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1978, período de Estado de Sitio, y protege a quienes vulneraron los derechos humanos.
- FDD inician huelga de hambre para presionar a los militares y que les indiquen dónde estaban sus seres queridos, desaparecidos desde su detención en manos de las fuerzas de seguridad. Se llevó a cabo en distintos locales de la Iglesia Católica y duró 17 días.
- El periódico *Washington Post* sugiere que Pinochet estaba involucrado en el asesinato Letelier- Moffit.
- El General Leigh, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea y miembro original de la Junta, fue removido de su rango. El motivo es que en varias ocasiones se retractó de los principios que inspiraron el 11 de septiembre.
- Los Tribunales de justicia estadounidenses piden la extradición de Manuel Contreras, Pedro Espinoza y Armando Fernández Larios, por la posible participación en el crimen de Letelier- Moffit.
- La Vicaría de la Solidaridad anuncia la existencia de 613 casos probados de personas que desaparecieron luego de ser arrestadas. El Informe, que demoró un año en ser elaborado, fue entregado al Cardenal Raúl Silva Henríquez.
- Siete confederaciones, en representación de 550 sindicatos, fueron cerrados a la fuerza por los militares.
- El Comité Permanente del Episcopado formuló una dura declaración en referencia al tema de los/as desaparecidos/as y los derechos humanos en Chile.
- La ORIT aprobó un boicot de exportaciones hacia Chile, en respuesta a la decisión del gobierno de cerrar siete confederaciones de trabajadores.
- Los restos de 15 desaparecidos fueron descubiertos en Lonquén. La Vicaría de la Solidaridad anuncia públicamente el hallazgo de un cementerio ilegal en una

mina de cal, usada para esconder los cuerpos que se encontraban desaparecidos desde el Golpe militar en 1973.

- Tras cuatro días de trabajo en los hornos de Lonquén, donde se hallaron los restos, Luis Navarro obtiene el primer testimonio gráfico de las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura militar.
- Tras el hallazgo de osamentas en Lonquén, Luis Navarro es nombrado Perito Fotográfico por la jueza del caso.
- Las Naciones Unidas otorgaron el Premio a los Derechos Humanos a la Vicaría de la Solidaridad. El Cardenal Raúl Silva Enríquez viajó a Nueva York para recibir el premio de parte de Kurt Waldheim.
- Se crea la Comisión Chilena de Derechos Humanos, abriendo paso a las organizaciones que se plantearon un trabajo de promoción y defensa de ellos. La Comisión también reconoce el desempleo, la falta de viviendas dignas, la inexistencia de un sistema de salud y la desnutrición, como violaciones a los derechos humanos.
- Siguen apareciendo en distintos lugares del país, restos humanos pertenecientes a personas desaparecidas.
- Dada la tensión en las relaciones con Argentina debido al conflicto limítrofe del Canal de Beagle, el Cardenal Raúl Silva Henríquez solicitó a Juan Pablo II su intervención. El resultado de la mediación sólo se dio a conocer en 1980.
- Se celebró el I Encuentro Nacional de Mujeres, organizados por el Departamento Femenino de la Coordinadora Nacional Sindical (CNS).

### **1978. Arte(s) y cultura visual**

- Con la redacción instalada en París, surge la revista *Araucaria de Chile*, dirigida por Volodia Teitelboim.
- Marco Antonio de la Parra da a conocer la obra de teatro: *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*.
- José Donoso publicó en España, *Casa de campo*.
- Tras 102 años de trayectoria se cerró Librería Nascimento.
- Se editó *La poesía chilena*, de Juan Luis Martínez, mezcla de texto poético y obra conceptual plástica.
- Se creó la revista *La Bicicleta*.
- Se realizó el II Festival del Cantar Universitario en el Teatro Caupolicán y el I Festival de Teatro Universitario ACU.
- Nena Ossa asume la dirección del MNBA.
- Francisco Copello presenta *Y Muere Glorioso El Patriota...*, en colaboración con el artista genovés Aurelio Caminati, acción inspirada en los Derechos Humanos. Fue presentada en forma privada en el Teatro Laboratorio de Génova.
- Copello presentó *Omaggio a Neruda*, en la Galleria Imágenes 70 de Padova, otoño de 1978, en el marco del lanzamiento del libro de Luciano IngaPin sobre el Body Art, titulado *Performances, Happenings, Actions, Activities, Installations*.



- Carlos Leppe presenta *Prueba de Artista*, en el Taller de Artes Visuales, Santiago de Chile.
- Exposición 'El Oro del Perú', MNBA.
- Miguel Littin realiza en Cuba la película: *El recurso del método*.
- Florencia Varas publicó: *Gustavo Leigh: el general disidente*.
- Se realiza en Santiago el Encuentro Nacional de Mujeres, convocado por la Coordinadora Nacional Sindical, con 298 delegadas, que exigen se reponga el fuero material, las salas cunas, jardines infantiles, casinos en las empresas, jubilación a los 55 años, pago íntegro de salario durante el pre y post natal, recuperación de los niveles de atención médica y servicios de salud conquistados hasta septiembre de 1973.



### **1979. Contexto político y social**

- Nuevo Plan Laboral de la dictadura, diseñado por el Ministro del trabajo José Piñera, refleja el modelo neoliberal aplicado a la economía chilena y empeora las condiciones de trabajo al restringir los derechos de negociación, permitiendo disminuir los salarios.
- 365 personas fueron detenidas en marchas no autorizadas del Día Internacional del Trabajo.
- La Coordinadora Nacional Sindical (CNS), junto a otros sindicatos, crearon el Comando por la Defensa de los Derechos Sindicales, con el que se proponían diseñar un programa para paliar los efectos negativos del nuevo Plan Laboral.
- La Corte Suprema rechaza la petición de EEUU de extraditar a los oficiales del Ejército Manuel Contreras, Pedro Espinoza y Armando Fernández Larios.
- Restos de 19 cuerpos fueron descubiertos en el cementerio de Yumbel. Corresponden a detenidos/as de comienzos de la dictadura. Al año siguiente, al realizarse el juicio, la Corte Militar aplicó la Ley de Amnistía en favor de los policías involucrados.
- Se celebra el II Encuentro Nacional de Mujeres, organizados por el Departamento Femenino de la CNS.
- Se crea el Círculo de Estudios de la Condición de la Mujer, organizado por mujeres de sectores medios-profesionales que provenían de los grupos Asuma, Hojas y otros sin nombre, organizadoras de la primera jornada de reflexión sobre la situación de la mujer.

## 1979. Arte(s) y cultura visual

- Raúl Zurita publica *Purgatorio*.
- Se realiza el III Festival del Cantar Universitario en el Caupolicán y II Festival de Teatro Universitario. El trabajo de la ACU alcanzó altos niveles de masividad.
- Adolfo Couve publica *La Lección de pintura*.
- Nelly Richard publica *Márgenes e instituciones*.
- Surge la *Revista de artes visuales, CAL*.
- Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita fundan el Colectivo de Acciones de Arte (CADA).
- El CADA realiza las acciones: *Para no morir de hambre en el arte*, Comuna de La Granja y Galería Centro Imagen, Stgo., *Inversión de Escena*, frontis del MNBA, Stgo.
- Lotty Rosenfeld realiza *Una milla de cruces sobre el pavimento*.
- Juan Cameron publica *Perro de circo*, ganador del Premio Rudyard Kipling.
- Raúl Zurita realiza la acción *No puedo más*, frente a una pintura de Juan Dávila.
- Matilde Pérez recibe la Medalla de Plata, *Biennale Mondiale de Métiers d' Arts*, de Lyon, Francia. Ese mismo año obtuvo dos Medallas de Plata por grabado y arte cinético, respectivamente y una de Bronce en abstracción geométrica, *Quadriennale Mondiale d' Art Contemporain de Lyon*, Francia.
- El TAV, inaugura un espacio de reflexión que se mantuvo hasta 1985, llamado "Seminario", en el que participaron Enrique Zañartu, Pablo Oyarzún, Enrique Lihn, Nelly Richard, Adriana Valdés, Justo Pastor Mellado y Ronald Kay.
- Nelly Richard organiza un "Seminario de Arte Actual", en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.
- Se publica la Unión Nacional por la Cultura (UNAC), que data de 1977.
- La revista *HOY* fue suspendida durante dos meses porque se consideró que al haber entrevistado a los líderes de izquierda, Clodomiro Almeyda y Carlos Altamirano, éstos ridiculizaron la decisión de prohibir los partidos políticos.
- Copello presenta *Estrella Reina Mártir*, Teatro Alcione de Génova y luego en la Galería Darte Duemilla de Boloña.
- Marcela Serrano realiza *Autocrítica*, presentada en una Sala del Instituto de Arte Contemporáneo de Santiago.
- Copello presenta *Esmeralda Reina del Mar*. Teatro di Porta Romana, Milano.
- Carlos Leppe presenta *Sala de Espera*, Galería Sur, MOMA.
- Augusto Pinochet publica *El día decisivo* y *La Guerra Del Pacífico, Campaña De Tarapacá*.



## **1980. Contexto político y social**

- La marcha del Día Internacional de la Mujer deja 118 personas detenidas.
- Los sindicatos realizaron una marcha para conmemorar el Día del Trabajo. El evento conmemorativo fue considerado un éxito, con tres mil participantes.
- 14 personas fueron secuestradas en una oleada de represalias por la muerte del Coronel Vergara. El autodenominado COVEMA, organización paramilitar de apoyo a la dictadura, interrogó y torturó a sus víctimas por varios días hasta finalmente dejarles en libertad.
- Se anuncia un plebiscito para el 11 de septiembre con el fin de aprobar la Constitución elaborada por los colaboradores de Pinochet, donde se proponía que éste permaneciera en la dirección de la Junta por otros ocho años, al término de los cuales se realizarían elecciones presidenciales de acuerdo a procedimientos presentados en la Constitución. El anuncio consolida a Pinochet, abriendo un camino para la institucionalización de la dictadura. La oposición llamó a la población a votar en contra.
- Los resultados del plebiscito constitucional fueron de un 67% a favor y un 30% en contra de la nueva Constitución, legitimando la Junta y sus planes de transición hacia la democracia. Esta elección fue llevada a cabo sin registros electorales, ni partidos y sin observadores. Además se realizó en un clima de miedo e intimidación que anulaba cualquier intento de discusión o debate sobre el asunto. De acuerdo a los resultados, Pinochet comenzaba un nuevo período de 8 años.
- Andrés Zaldívar, Presidente del PDC, fue expulsado del país por afirmar en México que la Constitución era ilegal.
- Se celebra el III Encuentro Nacional de Mujeres, organizado por el Departamento Femenino de la Coordinadora Nacional Sindical (CNS).

## **1980. Arte(s) y cultura visual**

- Se publican las décimas de *La Negra Ester*, de Roberto Parra, en una edición con prólogo de su hermano Nicanor Parra.
- Cristián Huneeus publica *El rincón de los niños*.
- La revista *Mapocho* queda a cargo de la DIBAM. Sólo se editó un número y luego interrumpió su publicación durante diez años.
- Comienza la persecución abierta contra la ACU en la Universidad de Chile. El Mercurio les acusa de activismo comunista y se relegan cinco estudiantes de la universidad, entre ellos Jorge Pesce, presidente del Centro de Alumnos de Filosofía y Letras. Se realiza el último 'caupolicanazo' de la ACU. Esta fue la primera de las medidas en contra de la universidad pública.
- El ex presidente, Eduardo Frei Montalva, encabeza un acto en el Teatro Caupolicán a modo de rechazo a la nueva Constitución.
- A modo de acto disidente por la nueva constitución, un cerdo fue vestido con una réplica del uniforme militar de Pinochet con un cartel que decía 'vote por mí' y puesto dentro de una caja, desde donde fue liberado y salió corriendo por

el Paseo Ahumada, pleno centro de Santiago. La policía corría tras él, tratando de capturarlo. Nunca se supo su autoría.

- Nelly Richard escribió *Cuerpo correccional*.
- Ronald Kay publica *Del espacio de acá*.
- Diamela Eltit realizó *Zona de dolor*.
- Documento *Inter/medios*, de Nelly Richard y Justo Mellado.
- Documento *Una mirada sobre el arte en Chile*, Nelly Richard.
- El abogado Máximo Pacheco publica *Lonquén*, en clara alusión a la violación de los derechos humanos de los campesinos de Isla Maipo en 1978.
- El TAV organiza los seminarios: “La incorporación de la fotografía en el arte chileno” y “Mesa redonda sobre grabado”
- Seminario dictado por Ronald Kay sobre Walter Benjamín en el Goethe Institute.



### **1981. Contexto político y social**

- Se decreta la Ley General de Universidades. La Universidad de Chile pierde sus sedes provinciales. El Instituto Pedagógico pasa a ser un instituto profesional independiente.
- Se constituye el Consejo de Seguridad Nacional, que aplica una disposición transitoria donde señalaba su fundación antes de la vigencia de la nueva Constitución, el 11 de marzo de 1981.
- Líderes del PC anuncian su apoyo por la lucha armada contra la dictadura.
- El periódico *El Mercurio* publica declaraciones de los líderes del PC, Luis Corvalán y Volodia Teitelboim, apoyando el uso de la violencia contra la dictadura.
- La política de rebelión de las masas surge como reacción al plebiscito constitucional que cerraba todas las vías a la democracia al institucionalizar la dictadura.
- La Capitana de Carabineros, Ingrid Olderlock, sobrevive a un atentado en su contra por parte de la Milicia de Resistencia Popular que la acusa de entrenar perros para usarlos en torturas.
- Pinochet toma posesión del Palacio Presidencial de La Moneda luego de que el edificio fuera reestructurado desde el bombardeo de hace ocho años.

### 1981. Arte(s) y cultura visual

- Waldo Rojas publica en el exilio la selección de poemas *El puente oculto*.
- Carlos Cociña publica *Aguas Servidas*.
- Jorge Edwards publica *El museo de cera*.
- Copello presentó *Cuadros de una exposición*. Florencia, Italia.
- Se funda en Santiago de Chile. la revista *La Bicicleta*, por Eduardo Yentzen.
- Oscar Hahn publica su poemario *Mal de amor*, prohibido por la dictadura.
- Se permite la publicación de la *Revista Apsi*, creada en 1976.
- Se realiza el I EFLAC (Encuentro feminista de Latinoamérica y el Caribe), en Medellín, Colombia, bajo el lema: “¡Llegaron las feministas!”, 189 asistentes.
- Detienen al fotógrafo Luis Navarro al registrar imágenes para el *Te Deum*. Fue liberado luego de una golpiza.
- Un grupo de fotógrafos decide organizarse para crear una entidad gremial que los protegiera frente a los actos represivos ordenados por el gobierno de facto para impedir su trabajo. Así nació la Asociación de Fotógrafos independientes (AFI).
- Nace el MOMUPO (Movimiento de Mujeres Pobladoras).
- Carlos Leppe, presenta *El día que me quieras*, Galería Sur, de Santiago de Chile y en el MOMA, New York.
- Se publica el primer Anuario de la AFI.
- El CADA realiza la acción: *Ay Sudamérica!*.



### 1982 .Contexto político y social

- Fallece el ex presidente Eduardo Frei Montalva. Los exiliados demócratas cristianos intentan sin éxito ingresar al país para asistir a sus funerales.
- Luego de sucesivas amenazas, el líder de los trabajadores, Tucapel Jiménez, es asesinado. El destacado líder de la ANEF estaba al frente del nuevo movimiento sindical del país.
- Se realiza la primera marcha bajo el lema: “Pan, Trabajo, Justicia y Libertad”. 32 personas fueron detenidas.
- Más dirigentes sindicalistas fueron expulsados del país.
- La Junta ordena realizar redadas masivas en poblaciones de las comunas de La Cisterna y La Florida, en la capital.

## 1982. Arte(s) y cultura visual

- Se lanza la revista *Punto de Vista*, órgano de la AFI, destinado a difundir la obra de fotógrafos/as afiliados/as y denunciar los atropellos a los que eran sometidos/as.
- Mario Góngora publica *Ensayo histórico*, que reflexionaba sobre la noción de Estado en Chile.
- Se comienza publicar la revista *Pluma y Pincel*, creada y editada en Argentina, en 1976.
- Paz Molina publica *Memorias de un pájaro asustado*.
- La revista opositora *APSI* fue clausurada.
- Copello presenta *Nasce una stella*, Galleria de Rinaldo Rotta, Génova.
- Carlos Leppe realiza *Mambo nº 8* de Pérez Prado, Bienal de París.
- Miguel Littin realiza en Nicaragua, México y Costa Rica la película: *Alsino y el cóndor*.
- Se realiza un minicongreso homosexual, organizado por el Grupo Integración, en el local El Delfín, Santiago. 100 asistentes.
- Se crean las agrupaciones *Mujeres de Chile* y *Movimiento de Mujeres Pobladoras*.

## 1983. Contexto político y social

- Miles de manifestantes asisten a la “Marcha contra el Hambre”. La represión de Carabineros fue apoyada por agentes de civil que actuaron con gran violencia. Los agentes habían hecho su aparición el año anterior y eran conocidos como ‘gurkas’ entre los opositores a la dictadura.
- Los sacerdotes irlandeses Brendan Ford y Desmond Macgillicuddy, junto al australiano Brian MacMahon, activos en la defensa de los derechos humanos, fueron expulsados del país.
- Se crea el Comando Nacional de Trabajadores (CNT).
- La Junta militar lanza un requerimiento judicial contra los dirigentes del cobre y los allanamientos masivos a poblaciones.
- Se realiza la primera protesta nacional como resultado de un largo proceso de resistencia a la dictadura. Fue organizada principalmente por la CTC y contó con el apoyo de varios grupos políticos. La magnitud y diversidad de la protesta nacional sorprende al gobierno de facto y a sus propios organizadores. La Junta respondió con un gran despliegue de militares, especialmente en las poblaciones periféricas, donde las protestas fueron más intensas. Dos personas murieron baleadas, hubo cincuenta heridos y seiscientos detenciones. Las protestas continuaron cada mes durante los próximos dos años.
- Onofre Jarpa jura como Ministro del Interior y al día siguiente se realiza la cuarta Protesta Nacional (agosto) la más dura de todas las realizadas: el ejército despliega dieciocho mil efectivos en Santiago, a pesar del plan de apertura política programado por el nuevo ministro.
- Se crea la *Alianza Democrática*, movimiento integrado por los partidos Demócrata Cristiano, Republicano, Radical, Socialista, Social Demócrata y la

Unión Socialista Popular. Los dirigentes del movimiento tenían como objetivo pactar con la dictadura una transición a la democracia.

- El General Carol Urzúa Ibáñez, designado Gobernador de Santiago, fue asesinado por el MIR.
- EEUU otorga a Chile un crédito por mil trescientos millones de dólares.
- Cinco militantes del MIR son abatidos en operativos realizados en las calles Fuenteovejuna y Janaqueo de Santiago.
- Se crea el Movimiento Democrático Popular (MDP). Marginados de la Alianza Democrática, el PC participó en la creación del MDP en conjunto con la facción almeydista del Partido Socialista, el MIR, el Mapu Obrero Campesino y otros. Los objetivos del MDP eran buscar un fin expedito a la dictadura, un acuerdo nacional con la Alianza Democrática y un gobierno provisional constituido por todos los sectores políticos.
- (agosto) el Movimiento Feminista realiza una de las más impactantes movilizaciones de ese año, en las escalinatas de la Biblioteca Nacional de Santiago, tras la consigna "Democracia en el país y en la casa".
- Se crea el grupo *Mujeres por la vida*.
- Se forma la UDI, primera expresión política de la derecha simpatizante de la dictadura. La organización estaba encabezada por el ex ministro de Pinochet, Sergio Fernández.
- Pinochet descarta cualquier cambio a la Constitución, tras lo cual la Alianza Democrática suspende sus conversaciones con la Junta militar.
- El FPMR hace su primera aparición atribuyéndose un apagón que deja sin electricidad gran parte de Santiago y del área metropolitana. El FPMR fue creado con el respaldo del PC, con el fin de organizar la resistencia armada contra la dictadura.
- Sebastián Acevedo (50 años) se auto-inmola frente a las puertas de la Catedral gritando que le devolvieran a su hija e hijo. Muere a las pocas horas de saber que habían liberado a su hija. Su imagen fue capturada por un fotógrafo que deja impactada a la opinión internacional. Su acto de devoción inspira la creación de un movimiento de protesta pacífico, encabezado por el sacerdote José Aldunate, el *Movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo*, se convirtió en una organización que interpelaba la práctica de la tortura en el país.
- La Alianza Democrática patrocina un acto en el Parque O'Higgins, considerado uno de los más masivos de los primeros diez años desde el golpe, se estima una concurrencia de quinientas mil personas.

### 1983. Arte(s) y cultura visual

- Se funda *Revista Cauce*, de oposición a la dictadura, donde trabajaban miembros de la AFI.
- Diego Maquieira publica *La Tirana*.
- Diamela Eltit lanza su primera novela, *Lumpérica*.
- Cecilia Vicuña publica *Precario/ Precarious*. Participa también en la muestra *Video at el Museo*, donde da a conocer su trabajo *Three video poems*. Publica en México *Luxumei o el traspié de la doctrina*.
- Mercedes Valdivieso dirige el primer taller de escritura femenina en el antiguo Círculo de Estudios de la Mujer, en el que participaron intelectuales como Diamela Eltit, Adriana Valdés, Eugenia Brito y Nelly Richard.
- Nace la revista cinematográfica *Enfoque*.
- Cierra el noticiero de *Radio Cooperativa*.
- Se realizó en Estocolmo el Primer Encuentro de Teatro Latinoamericano en el Exilio, con el auspicio del Centro Sueco del Instituto internacional del Teatro, y en el que participan numerosas compañías chilenas.
- Copello presenta *Figure d' Acqua (Figuras de Agua)*. Biblioteca Cívica, Manifestaciones y Turismo, San Remo, Liguria, y en la Sala Quadrivium, Génova.
- Copello presenta *Lana Turner*, en el Teatro Instabile de Génova.
- El CADA y varios colaboradores/as, realizan la acción nocturna de rayados: *NO +*.
- Augusto Pinochet publica: *Política, Politiquería, Demagogia*.
- Jorge Edwards publica: *Persona non grata*.
- Se levanta la censura a la mayoría de las publicaciones.
- Rolf Föester publica *Martín Painemal Huenchual. Vida de una dirigente mapuche*. Dentro del programa de historia oral y comunidades cristianas (ligado a la teología de la liberación).
- Se realizó el II EFLAC; bajo el lema: "De Bogotá a Lima: Feminismo y Patriarcado". Celebrado en Lima, Perú. 600 asistentes.
- Llega a su fin el Grupo Integración
- El Sida deja su huella en las primeras víctimas.
- Se refunda el Movimiento Pro emancipación de las Mujeres (Memch).
- Se funda el Centro de Estudios de la Mujer.
- Se funda la Casa Feminista La Morada, en Santiago.
- El TAV organiza el seminario "Interpretación de la coyuntura".





### 1984. Contexto político y social

- El Ministro de la Vivienda ordena suspender temporalmente la construcción de la mansión de Pinochet, por cuestionables transacciones de propiedad respecto el proyecto. Además, la construcción contrastaba con la crisis económica del país.
- El primer acto conmemorativo del Día Internacional del Trabajo convoca a 250 mil personas al Parque O'Higgins, en Santiago.
- Un grupo de abogados presenta una querrela contra Pinochet, acusándolo de manejos corruptos en relación a su propiedad.
- El sacerdote francés André Jarlan muere baleado, un año después de su llegada a Chile. El mismo día murieron 8 civiles y un teniente del ejército.
- La Junta militar elaboró una nómina de cinco mil chilenos/as que tenían prohibido el acceso a Chile. El listado fue distribuido a empresas de aerolíneas con la orden de no venderles pasajes.
- Primera jornada de protestas masivas contra Pinochet.
- Un apagón afecta la zona central del territorio por quinta vez en el año. El incidente fue el resultado de ataques explosivos a varias torres de alta tensión.
- Jorge Lavandero, editor del diario opositor Fortín Mapocho, fue brutalmente atacado. Ocurrió cuando se preparaba a dar a conocer a la opinión pública las turbias transacciones de los bienes raíces de Pinochet, cuando fue arrastrado fuera de su automóvil, apaleado y abandonado para morir. Los documentos que informaban acerca del escándalo de las propiedades fueron robados del vehículo.

### 1984. Arte(s) y cultura visual

- Floridor Pérez publica el poemario testimonial *Cartas de prisionero*.
- Eugenia Brito publica *Vía pública*.
- La redacción de *Araucaria de Chile* se traslada a Madrid, donde funciona hasta su cierre.
- La Universidad de Minnesota y CENECA publicaron una primera antología teatral de Juan Radrigán titulada *Teatro de Juan Radrigán (11 obras)*.
- Se publica *El beso Negro*.
- Andy Warhol invita a Francisco Copello a participar junto a él en el video clip *Hello again* que dirige y protagoniza para el grupo de música *The Cars*.
- Francisco Copello decide abandonar las acciones de arte políticas, relacionadas con Chile y el exilio.
- Florencia Varas publica *Andrés Zaldívar. Exilio en Madrid*.
- Se crea la agrupación lésbica *Ayuquelén* que funcionaba en las casas de las integrantes.
- Comienza a circular el noticiero clandestino preparado por periodistas y militantes de izquierda *Teleanálisis*, grabados en vhs.



### 1985. Contexto político y social

- Se firma el Tratado de Paz y Amistad entre Chile y Argentina como consecuencia de la mediación papal durante el conflicto limítrofe de 1978.
- Asume como Ministro de Hacienda el ingeniero civil Hernán Büchi, que da un nuevo giro a la política económica de los últimos años de la dictadura, privilegiando la flexibilidad de las reformas sociales, fiscales y financieras.
- Continúan las desapariciones, torturas y asesinatos. Algunos miembros del MIR y de partidos políticos fueron acribillados en las calles. La policía contesta que ocurrieron en enfrentamientos armados.
- Tres miembros del PC son degollados en un camino solitario cerca del aeropuerto de Santiago.
- El artista gráfico, Santiago Nattino, el dirigente del sindicato de profesores Manuel Guerrero y el trabajador de la Vicaría de la Solidaridad, José Manuel Parada, fueron secuestrados por agentes de la CNI. El salvaje triple asesinato, se conoció más tarde como el *Caso Degollados*.
- Una bomba es instalada en el frontis del Consulado de EEUU.
- El Ministro en Visita Carlos Cerda detiene al informante de la ex DINA Manuel Estay (el Fanta) y al Capitán de Carabineros Agustín Muñoz por el secuestro de militantes comunistas ocurridos en diciembre de 1976.
- La Corte Marcial de Antofagasta otorga amnistía al General Arellano Stark, a Marcel Moren Brito y a Armando Fernández Larios, miembros del ejército involucrados en los homicidios de al menos unas cien personas en octubre de 1973 por la acción de la *Caravana de la muerte*.

### 1985. Arte(s) y cultura visual

- Antonio Skármeta publica *Ardiente paciencia*.
- Copello presenta *Casta Diva*, en *The School of Visual Art*, Nueva York y en el *Bronx Vocational Rehabilitation Center*, Nueva York.
- El terremoto produce graves daños al MNBA, que debe cerrarse.
- Se estrena la obra de teatro *Cinema Utoppia*, dirigida por Ramón Griffiero, en la sala El Trolley, donde toca temas como la dictadura, el exilio, los prisioneros, los abusos, etc.
- Miguel Littin regresa ilegalmente a Chile para registrar imágenes que formarán parte de un documental sobre la vida bajo dictadura. Permanece 6 semanas y filma cerca de cuatro horas de cinta. Gabriel García Márquez publica al año siguiente el libro *Las aventuras de Miguel Littin, clandestino en Chile*.
- Se publica la obra póstuma *Memorias. Testimonios de un soldado*, del General Prats luego de haber permanecido celosamente guardada en la bóveda de un banco esperando el momento propicio para salir a la luz.
- Patricia Politzer publica *Miedo en Chile*.
- Patricia Verdugo publica *André de la Victoria*.
- Sergio Vuskevic publica *Dawson*.
- Anita Fresno de Leighton publica *Recuerdos*.

- Osvaldo Puccio publica *Un cuarto de siglo con Allende. Recuerdos de su secretario privado*.
- Sergio Arellano Iturriaga publica *Más allá del abismo*; Cristián Huneeus *Autobiografía por encargo* y Enrique Bernstein *Recuerdos de un diplomático*.
- Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit, como proyecto del CADA realizan *Viuda*, en la revista *Cauce*.
- Se realiza el III EFLAC, en Bertioga, Brasil, bajo el lema: “Nuestros feminismos, nossos corpos, o racismo”. 848 asistentes.



### 1986. Contexto político y social

- El senador Edward Kennedy llega a Chile para prestar su apoyo a los grupos involucrados en diálogos y negociaciones, con el fin de volver a establecer la democracia.
- El PC lanza un Manifiesto en el cual llama a la rebelión popular de masas y declara que este debía ser el año decisivo. Llamam a movilizaciones.
- (marzo) *Mujeres por la vida* organiza la campaña *No me olvides*, un mítin en una céntrica calle de Santiago, donde mil mujeres portaron figuras de tamaño real en donde representaban las distintas formas de agresión sobre el cuerpo, en clara alusión a los/as desaparecidos/as.
- Se crea la Asamblea de la Civilidad, mecanismo de concertación de la oposición a la dictadura través de organizaciones sociales.
- Treinta y tres poblaciones de Santiago fueron atacadas por Fuerzas Especiales de Carabineros y tropas del Ejército.
- Dos jóvenes son quemados vivos por una patrulla militar en el primer día de la protesta nacional del 2 y 3 de julio. Carmen Gloria Quintana y Rodrigo Rojas (AFI) fueron detenidos por la patrulla durante una protesta en el área Nogales de Santiago Centro. Los militares los rociaron con parafina, les prendieron fuego y abandonaron en un sector alejado. Días después Rodrigo murió y Carmen se recuperó parcialmente, quedó con marcas en su rostro y cuerpo.
- La CNI informa sobre el hallazgo de armas almacenadas por el FPMR en la costa, en Carrizal Bajo, cerca de Vallenar.
- Pinochet escapa de un intento de asesinato perpetrado por el FPMR, en lo que se llamó luego ‘Operación siglo XX’.
- Líderes políticos como Ricardo Lagos, Patricio Hales y Germán Correa son detenidos.
- Se realizaron ‘operaciones rastrillo’ en las poblaciones en busca de arma y material subversivo.
- Reapertura del Servicio Electoral, cerrado en 1973.

## 1986. Arte(s) y cultura visual

- Se publica *La aventura de Miguel Littin. Clandestino en Chile*, por Gabriel García Márquez, que contaba la experiencia de Littin al haber visitado clandestinamente el país luego de 12 años de exilio y con prohibición de ingreso.
- Raúl Ruiz es elegido 'Mejor cineasta del año' por el conjunto de su obra, en el Festival de París.
- Alexis Figueroa Aracena recibe el *Premio Casa de las Américas* por su libro de poesía *Virgenes del Sol In Cabaret*.
- Isidora Aguirre gana el *Premio Casa de las Américas, Mención Teatro*, con la obra *Retablo de Yumbel*.
- Diamela Eltit publica *Por la Patria*.
- Stella Díaz Varín recibe el *Premio Pedro de Oña* por su libro de poemas *Los dones previsibles*.
- Se publica *Queremos votar en las próximas elecciones: historia del movimiento femenino chileno* de la historiadora Edda Gaviola y otros.
- Las revistas opositoras *Apsi*, *Análisis*, *Hoy*, *Cauce*, *La Bicicleta* y *Fortín Mapocho* fueron clausuradas.
- Exposición organizada por la AFI: 'A la memoria de Rodrigo Rojas Denegri'. Galería Enrico Bucci, Stgo.
- Pedro Lemebel, publica *Los incontables*, obra firmada con su apellido paterno.
- Myriam Pinto publica *Nunca más en Chile*, María Olivia Monckeberg, *Crimen bajo estado de sitio*; Eugenio Velasco, *Expulsión* y el fiscal norteamericano Eugene M. Propper y Taylor Branch, *Laberinto* (sobre el caso Letelier).
- Pedro Lemebel realiza *MANIFIESTO (hablo por mi diferencia)*, como intervención en un acto político de la izquierda en el mes de septiembre, en Santiago de Chile.
- Fueron quemadas, por orden de Pinochet, 15 mil copias del libro *La aventura de Miguel Littin, clandestino en Chile*.
- Se publica *¿Quién mató a Tucapel?* por el abogado Aldo Signorelli y el periodista Wilson Tapia.
- Se publica: *Yo trabajo así... en casa particular*, de Thelma Gálvez y Rosalba Todaro.
- Macarena Mack, Paulina Matta y Ximena Valdés publican su estudio: *Los trabajos de las mujeres entre el campo y la ciudad*.
- Kirai de León publica *Andar andando. Testimonios de mujeres del sector forestal*, y María Angélica Meza, *La otra mitad de Chile*.
- Otto Boye publica *Hermano Bernardo*.



## 1987. Contexto político y social

- Se suspende el toque de queda y la restricción vehicular nocturna, medidas que regían desde 1973.
- Los registros de votación se abren por primera vez desde el golpe, en preparación para la consulta nacional sobre el futuro de la dictadura militar.
- Los organizadores de la Campaña del NO llevan a cabo actividades y motivan a más de siete millones de personas a inscribirse en los registros electorales. Previo a esto, siete de los partidos políticos se habían legalizado nuevamente en seis meses, incluyendo a tres de oposición. En el momento del cierre de los registros, el 20 de agosto 1988, habían 7.435.913 ciudadanos inscritos, representando el 92.1% de los chilenos mayores de 18 años.
- Se entrega al ex agente de la DINA y ex Capitán del Ejército, Armando Fernández Larios, a EEUU que lo requería por el asesinato de Orlando Letelier.
- Se permite el ingreso de algunos exiliados a Chile, pero a otros aún se les denegaba.
- Se promulga de la Ley Orgánica de Partidos Políticos.
- A la CNI se le exige por ley, recluir a la gente en sus casas o en cárceles, pero no en centros de detención secretos, debido a la tortura.
- Doce miembros del FPMR son asesinados por agentes de la CNI, en una operación conocida como *Operación Albania* o también como *Masacre de Corpus Christi*.
- Se funda la coalición Izquierda Unida. Clodomiro Almeyda, en prisión, fue nombrado para asumir la dirección de la alianza que reunía a miembros del PC, PS, Izquierda Cristiana, PR, MAPU y MIR. Su primera actividad importante fue la creación de un comando de lucha por elecciones libres y democráticas.
- Sergio Buschmann y otros tres miembros del FPMR escapan de la Cárcel Pública de Valparaíso, supuestamente, en un bote cubano.
- Presos políticos comienzan huelga de hambre para protestar por las restricciones de su derecho a la legítima defensa, la práctica de extraer información bajo tortura y las demoras en los juicios. Hacia fines de este año, 450 personas permanecían detenidas por razones políticas de las cuales sólo el 25% ciento había recibido sentencia.
- El juez René García recibe protección policial por amenazas recibidas durante su investigación acerca de las torturas.
- Renovación Nacional se inscribe como partido político.
- Se constituye el PPD, organización instrumental destinada a cumplir con las exigencias de la ley de partidos. Lo preside Ricardo Lagos.

### 1987. Arte(s) y cultura visual

- Muestra de arte y cultura *Chile Vive*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, España.
- Carlos Leppe realiza *Siete acuarelas*, Círculo de Bellas Artes de Madrid.
- Pedro Vuskovic y Belarmino Elgueta ganan el Premio Casa de las Américas, Mención Premio Extraordinario Ernesto Ché Guevara, con la obra *Ché Guevara en el presente de América Latina*.
- Se publica: *La mujer en la poesía chilena de los '80*, antología que reúne a las poetas más destacadas de esta década.
- Se crea el periódico *La Época*, que se define por ser contrario a la dictadura y con miras al plebiscito de 1988.
- Se realiza el *Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina*.
- La historiadora Cecilia Salinas publica *La mujer proletaria: una historia para contar*.
- Se aprueba ley que establece que la nueva sede del Congreso se ubicará en Valparaíso.
- El Ministerio del Interior reconoce haber quemado 15 mil copias de la primera edición de *La aventura de Miguel Littin, clandestino en Chile*, en noviembre de 1986, por orden de Pinochet.
- El colectivo *Los huoman in wow yeah* (Cajigal, Rabanal, Rueda y Cerezo) realiza una intervención en el espacio público que consistió en pintar grafitis de calaveras y pistolas en la calle.
- IV EFLAC, celebrado en Taxco, México, bajo el lema: “La política feminista en Latinoamérica, hoy”. 1.500 asistentes.
- Ayuquélén, comienza a funcionar en la Casa de La Morada.
- Ayuquélén participa en la gestión del *I Encuentro de Lesbianas Feministas de América Latina y el Caribe*, realizado en México.



### 1988. Contexto político y social

- Se refunda la Central Unitaria de Trabajadores (CUT).
- Se forma la Concertación por el No, que incorpora al PDC, PS, PPD y los diferentes grupos radicales. El PC no forma parte de esta alianza. El 16 de junio, la Concertación crea una estructura directiva nombrando al dirigente DC Patricio Aylwin, como vocero.
- Los militares renuevan por otros 90 días los estados de excepción, cuatro meses antes del plebiscito del 5 de octubre.
- La oposición denuncia la falta de garantías para el plebiscito, protesta que también hace el Departamento de Estado de EEUU. La Cancillería chilena responde a las críticas diciendo que los Estados de Excepción son decisión exclusiva de las autoridades chilenas.
- La Izquierda Unida realiza el primer llamado oficial a votar No en el plebiscito.

- La Junta anuncia la derogación de los estados de excepción tras haber convocado el plebiscito.
- La dictadura oficialmente pone fin al exilio. El anuncio se hace un mes antes del plebiscito nacional que determinaría si Pinochet continuaba en el poder y un día después del último día de inscripciones electorales.
- 177 personas aún se encontraban con prohibición de entrada al país, entre ellos, presos/as políticos/as cuyas sentencias fueron conmutadas por exilio, además de personas cuya nacionalidad chilena había sido revocada, como era el caso del dirigente comunista Volodia Teitelboim, el exgeneral de la Fuerza Aérea, Sergio Poblete y exdirigente de la CUT, Luis Meneses.
- Se abre una franja publicitaria gratuita por televisión, durante la cual la Concertación por el No transmite su política.
- La Junta firma la *Convención en Contra la Tortura* de las Naciones Unidas. Declaran tres reservas al firmar el acuerdo: que no se decretara hasta el 11 de marzo de 1990; que no se aplicara retroactivamente y que las Naciones Unidas no tendrían jurisdicción sobre los asuntos internos de Chile. España objeta formalmente estas reservas declarando que son contrarias a los objetivos e intenciones del acuerdo internacional.
- 5 de Octubre: Pinochet pierde el plebiscito nacional. Cerca de un 150% de los votos rechaza su plan de quedarse ocho años más en el poder. La victoria del No, ocurre a pesar de los constantes ataques y asaltos, a voluntarios y líderes de la campaña, así como ataques a sus medios de comunicación. Se inicia la salida política de la dictadura de Pinochet. Dentro de pocas semanas, la oposición escoge al DC Patricio Aylwin como candidato para las próximas elecciones presidenciales.
- Los comandantes del FPMR, Raúl Pellegrin y Cecilia Magni mueren después de un fallido ataque a un cuartel de Carabineros en el pueblo de *Los Queñes*. Las circunstancias fueron poco claras y sus cuerpos aparecieron flotando boca abajo en el río Tinguiririca, con muestras de tortura.

### 1988. Arte(s) y cultura visual

- Elicura Chihuailaf publica su poemario bilingüe (Español/Mapundungún) *El invierno, su imagen y otros poemas azules*.
- Andrés Pérez estrena la obra *La Negra Ester*, junto a la naciente compañía Gran Circo Teatro en la Plaza de Puente Alto. El montaje estaba basado en las décimas autobiográficas de Roberto Parra. Aparecieron revistas como *Trauko*, *Ácido*, *Matucana* y *Bandido*.
- Copello presenta *The Mime and the Flag, revival*. Performers Showcase Forum, The Brooklyn Art Council.
- Copello presenta *Mask* en el *Castillo Cultural Center*. 7 East 20th St. Nueva York.
- Casas y Lemebel, realizan *Refundación de la Universidad de Chile*, Facultad de Arte, Universidad de Chile.

- Reabre el MNBA luego de tres años de remodelaciones por el terremoto de 1985.
- Las Yeguas del Apocalipsis se presentan como tal durante la entrega del premio de poesía Pablo Neruda al poeta Raúl Zurita en *La Chascona*, la casa de Neruda (Barrio Bellavista, Santiago).



### **1989. Contexto político y social**

- El Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos es incorporado a la ley. Ratificado por Chile en 1972, se incorpora a la jurisprudencia chilena como resultado de la campaña de grupos de derechos humanos.
- En el Estadio Santa Laura, se realiza un acto conmemorativo del Día de la Mujer que cuenta con cerca de 25 mil asistentes que celebran de manera creativa que aquel sería el último de sus actos en dictadura, cerrando un ciclo de movimientos y su compromiso con la democracia.
- Caso de las uvas envenenadas. La Agencia de Control de Alimentos y Fármacos (*Food and Drug Administration*, FDA) de EEUU, informó del hallazgo de dos granos de uva provenientes de Chile contaminados con cianuro. La dictadura culpa al PC, aunque diversas investigaciones señalan que se trató de un montaje de la CIA ocurrido al llegar el cargamento. Genera una grave baja económica y la devolución de exportaciones de diversos lugares del mundo
- El ex agente de la CNI, Roberto Fuentes Morrison, es asesinado por el FPMR. Fuentes fue acusado de participar en desapariciones y otras violaciones a los derechos humanos en los años setenta.
- Continúan los asesinatos de participantes y líderes opositores a la dictadura.
- El DC Patricio Aylwin es elegido presidente en la primera elección democrática luego de dieciséis años de dictadura. La Concertación de Partidos por la Democracia, liderada por Aylwin, gana con un 72% veinte asientos en la Cámara de Diputados. En el Senado no alcanzan a lograr la absoluta mayoría, captando 22 de 38 asientos, debido a una cláusula constitucional que permitía a Pinochet y otros miembros de su gobierno de facto, designar a 9 senadores.
- Reunificación del PS.

### **1989. Arte(s) y cultura visual**

- Teresa Calderón publica *Género femenino*.
- Se realiza la muestra colectiva de fotografía en Rochester, New York: *Chile from within*, donde estuvieron presentes fotógrafos de la AFI: Luis Poirot, Paz Errázuriz, Juan Domingo Marinello y Álvaro Hoppe. Pudo realizarse debido a que Susan Meiselas, fotógrafa estadounidense de la Agencia Magnum, visitó Chile a raíz del plebiscito y conoció el trabajo de estos fotógrafos/as.
- Se edita una segunda edición revisada por Mario Góngora de la obra de Diego de Rosales, *Historia General del reino de Chile. Flandes Indiano*.



- Las Yeguas del apocalipsis presentan *Lo que el sida se llevó*, instalación, fotografía y performance, en el Instituto Chileno Francés de Cultura; *La conquista de América*, Instalación y performance, en la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos; *¿De qué se ríe Presidente?*, intervención en Sala Carlos Cariola, Stgo; *Estrellada I*, intervención de espacio público, calle San Camilo, Stgo; *Suda América*, instalación y performance en la Obra Gruesa del Hospital del Trabajador, Stgo.
- Anjeles Negros (Gonzalo Rabanal, Jorge Cerezo y Patricio Rueda), realizan la intervención: *Animita*. Paso bajo nivel, Lira c/ Alameda, Stgo.
- Deja de circular el noticiero clandestino grabado en vhs: *Teleanálisis*.



### 1990. Contexto político y social

- Se aprueba en plebiscito 54 reformas constitucionales.
- Se realiza la Caminata por los Derechos Humanos, convocada por la AFDD en Linares y Santiago.
- Representantes de la AFDD se reúnen con el Presidente electo, Patricio Aylwin.
- 11 de marzo: Se realiza ceremonia de transmisión del mando del General Pinochet al Presidente Electo Patricio Aylwin Azócar. Setenta mil personas repletaron el Estadio Nacional en un acto donde el compromiso fue buscar la verdad y la justicia en derechos humanos. Tuvieron una participación destacada los FDD.
- Un sector del MIR depone la lucha armada.
- Fuga de 49 presos políticos desde Cárcel Pública de Santiago.
- El ex comandante en Jefe de la Fuerza Aérea y ex miembro de la Junta militar, Gustavo Leigh Guzmán, junto al general Enrique Ruiz Bunger, ex director de inteligencia de la Dirección de Inteligencia de la Fuerza Aérea (DIFA), fueron atacados a balazos por miembros del FPMR. Sobrevivieron.
- Se anuncia que mediante la Ley 18.943 del Ministerio de Defensa, se disuelve la CNI y todos sus bienes serían transferidos al Ejército de Chile.
- El PC se legaliza.
- Mediante Decreto Supremo Nº 355, el Presidente Patricio Aylwin, crea la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, con la finalidad de contribuir al esclarecimiento de la verdad de las violaciones a los derechos humanos cometidas desde el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990.
- Se crea el Informe Rettig (Informe de la Comisión Nacional Verdad y Reconciliación). El Informe Rettig es un reconocimiento por parte del Estado de sus responsabilidades en la violencia política entre 1973 1990.
- La Vicaría de la Solidaridad conmemora el aniversario de asesinato de José Manuel Parada. Nemesio Antúnez, propone levantar un monumento en su memoria, así como por la de Santiago Nattino y Manuel Guerrero, además de otras víctimas en Quilicura, en el sitio donde fueron ultimados.

- Se encuentran más fosas clandestinas con cadáveres a lo largo de todo Chile, principalmente en Calama, Tocopilla, Santiago, Pisagua, sitios donde hubo campos de concentración o había pasado La caravana de la muerte, correspondieron en algunos casos, a desaparecidos/as de 1973.
- Aparecen restos inhumados ilegalmente en distintos lugares.
- Fue publicada en el Diario Oficial la Ley Nº 18.994, que crea la Oficina Nacional de Retorno.
- Con una masiva participación ciudadana se realizan las exequias del ex Presidente Salvador Allende, cuyos restos fueron trasladados desde el Cementerio Santa Inés en Valparaíso al Cementerio General. Se oficia una misa en la Catedral Metropolitana con la presencia del Presidente de la República, Ministros de Estado y autoridades nacionales e internacionales.
- A lo largo de este año, el gobierno inicia la tramitación de cinco proyectos de ley denominados Leyes Cumplido, que favorecen a presos/as políticos/as. También se implementan programas de inserción.
- El programa Jurídico de la Vicaría de la Solidaridad brindó colaboración a los abogados de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación.

#### **1990. Arte(s) y cultura visual**

- Se publican las ponencias del Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina con el título *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*.
- Se estrena la película *Sueños del cultrún*, narrada en mapudungún con subtítulos en español, que relataba la formación de la machi.
- Cecilia Vicuña publica en Chile *La Wik'uña*.
- Nemesio Antúnez vuelve a la Dirección del MNBA.
- Las Yeguas del Apocalipsis presentan: *Instalamos dos pajaritos como palomas con alambritos*, en medio de la exposición 'Cuerpos contingentes', Galería de Arte CESOC, Santiago; *Las dos Fridas*, Instalación y arte de acción, Galería Bucci, Santiago y *Estrellada II*, debido a la censura aplicada a su obra *Casa particular* en la exposición colectiva *Museo abierto*, Museo Nacional de Bellas Artes.
- Primer concierto Amnistía internacional.
- Se realiza el concierto de Silvio Rodríguez en el Estadio Nacional. Asisten más de setenta mil personas.
- Se publica el último número de la revista *Solidaridad*, que estuvo catorce años destinada a la difusión de la actividad de la Vicaría, informando sobre las violaciones a los derechos humanos y su defensa.
- Exposición: 'Joyas de la Corona Británica', MNBA.
- Se realiza el Foro Internacional, organizado por la Fundación Salvador Allende, en el MNBA.
- Se vuelve a emitir el programa de televisión *Ojo con el arte*.

- Jorge Cerezo, integrante de Anjeles Negros, realiza la intervención urbana *Careo*, entre las calles Blanco Encalada con República, Santiago de Chile.
- El colectivo Anjeles Negros realiza la intervención *Put a Santa*, afuera de la cárcel de mujeres de San Miguel.
- V EFLAC, en San Bernardo, Argentina, bajo el lema: “Feminismos de los 90”. 2.500 asistentes.
- Se creó la revista *Crítica Cultural*, a cargo de Nelly Richard.



### 1991. Contexto político y social

- La Comisión Nacional por la Verdad y Reconciliación, encabezada por Raúl Rettig, entrega su informe al presidente Aylwin.
- Por cadena nacional de radio y televisión, el presidente Aylwin pide perdón a nombre del Estado de Chile.
- Fue asesinado el senador de la UDI Jaime Guzmán Errázuriz, ex colaborador de la Junta y uno de los principales redactores de la Constitución de 1980, fundador además de la UDI. El hecho, realizado por el FPMR ocurrió en el frontis del Campus Oriente de la Universidad Católica.
- Se celebra el décimo sexto aniversario de la Vicaría de la Solidaridad, con la presencia del presidente Aylwin, que les rinde un homenaje y agradece el trabajo realizado por la institución en la defensa y promoción de los derechos humanos.
- La Cámara de Diputados aprueba el Informe de la Comisión Especial a cargo de investigar el Caso de las Uvas Envenenadas, donde se sostenía —en consideración a los numerosos informes de laboratorios y testimonios de especialistas— que la contaminación no fue producida en Chile. A día de hoy el caso no se ha resuelto completamente.

### 1991. Arte(s) y cultura visual

- Nicanor Parra recibe el título de *Doctor Honoris Causa* en la Universidad de Brown.
- Mercedes Valdivieso publica su última novela *Maldita yo entre las mujeres*.
- Reaparece la *Revista Mapocho*. Se postula como una Revista de Humanidades y Ciencias Sociales y tenía como propósito abarcar un público más amplio. La directiva estaba constituida por Sergio Villalobos, Miguel Arteche, Alfonso Calderón, Carlos Ruiz Tagle y Pedro Pablo Zegers.
- Ley de donaciones culturales.
- Se crea el Movimiento de Integración y Liberación Homosexual (MOVILH) de Chile, como símbolo y homenaje a los homosexuales que se enfrentaron a la policía en el bar de *Stonewall* (New York), sumándose además al día

Internacional del orgullo gay/lésbico/trans. Luego de investigaciones, se comprueba que allí también habían participado lesbianas latinas.

- Las Yeguas del Apocalipsis realizan *De la nostalgia*, instalación y arte de acción, Cine Arte Normandí, Santiago.
- Jorge Cerezo (integrante del colectivo Ángeles Negros, realiza la intervención urbana *Un mirador para Santiago*, en el ex pozo La Feria.
- Volodia Teitelboim publica: *Gabriela Mistral, pública y secreta. Truenos y silencios en la vida del primer Nobel Latinoamericano*.
- Se realiza el *I Congreso Homosexual de Chile*, en la ciudad de Coronel. 30 asistentes, entre los que estuvieron Las Yeguas del Apocalipsis y Ayuquélén.
- Se realiza el *I Encuentro contra la violencia*, celebrado en Valparaíso. Contó con las Mujeres Yela, Red chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual, Grupo SOL, entre otras agrupaciones.



### **1992. Contexto político y social**

- El Estado compra para los *Pehuenches* el *Fundo Quinquén* en US\$ 6.15 millones.
- Gerardo Huber, de la DINA, aparece muerto en el puente *El Toyo*, del Cajón del Maipo, previamente había sido citado a declarar en causa de tráfico ilegal de armas a Croacia.
- Se constituye la Fundación de Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad, vinculada a las violaciones de los derechos humanos y la Fundación Solidaridad para continuar la labor de talleres solidarios de la Vicaría.
- La Vicaría de la Solidaridad se disuelve.
- Se crea el grupo *Mujer Pueblo: feminismo popular*.
- Es elegida Magdalena Alid, primera presidente de la FEUSACH.
- Más del 35% de la fuerza de trabajo asalariada estaba constituida por mujeres.
- Según encuesta, el 21,4% de los hogares tenía jefas de hogar.
- El feminismo logra incorporar al debate nacional temas como la violencia doméstica, violaciones, acoso sexual, sexismo, divorcio y aborto.

## 1992. Arte(s) y cultura visual

- Teresa Calderón es la primera mujer en recibir el *Premio de Poesía Pablo Neruda*.
- Estreno de la película *Palomita Blanca*, dirigida por Raúl Ruiz, después de una censura de diecinueve años impuesta por la dictadura.
- Exposición de Antoni Clavé, MNBA.
- *Acción de la bandera*, realizada por Patricia Rivadeneira y Vicente Ruiz, MNBA. En el marco del Evento *Desfile SIDA 1992*.
- Ayuquelén organiza el I Encuentro Lésbico Feminista Nacional.
- Surgen nuevos grupos: FEMINARIAS, Las Cómplices, Feminismo Lésbico, Movimiento Feminista Autónomo, Colectivo Cable a Tierra, Feministas de Valparaíso y Feministas de Concepción.
- Nace la revista de ecofeminismo *Conspirando*.



Fuente: Elaboración propia a partir de la bibliografía consultada<sup>424</sup>

---

<sup>424</sup> Especialmente:

- AAVV, *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*. Chile: Ministerio del Interior, Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2003.

- AAVV, “El Gobierno de la Unidad Popular (1970-1973)”:

< <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31433.html#cronologia> >

Consultado el 20 de septiembre de 2011.

- AAVV, Chile, “La unidad Popular: cronología 1970-1973”:

< <http://www.abacq.net/imaginaria/cronolo.htm> >

Consultado el 29 de septiembre de 2011.

- DERECHOS CHILE, “Cronología: Principales eventos ocurridos durante la dictadura: 1973-1990”:

< <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:z10h-BNSiuQJ:educosocial.wikispaces.com/file/view/cronologia%2Bgobierno%2Bpinochet.doc+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=cl> >

Consultado el 15 de septiembre de 2011.

- VITALE, Luis, *Cronología comentada del Movimiento Social de Mujeres*.

<[http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia\\_y\\_humanidades/vitale/obras/obras.htm](http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia_y_humanidades/vitale/obras/obras.htm)>

Consultado el 2 de enero de 2013.

## Manifiesto (hablo por mi diferencia)<sup>425</sup>

No soy Pasolini pidiendo explicaciones  
No soy Ginsberg expulsado de Cuba  
No soy un marica disfrazado de poeta  
No necesito disfraz  
Aquí está mi cara  
Hablo por mi diferencia  
Defiendo lo que soy  
Y no soy tan raro  
Me apesta la injusticia  
Y sospecho de esta cueca democrática  
Pero no me hable del proletariado  
Porque ser pobre y maricón es peor  
Hay que ser ácido para soportarlo  
Es darle un rodeo a los machitos de la esquina  
Es un padre que te odia  
Porque al hijo se le dobla la patita  
Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro  
Envejecidas de limpieza  
Acunándote de enfermo  
Por malas costumbres  
Por mala suerte  
Como la dictadura  
Peor que la dictadura  
Porque la dictadura pasa  
Y viene la democracia  
Y detrasito el socialismo  
¿Y entonces?  
¿Qué harán con nosotros compañero?  
¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos con destino a un sidario cubano?  
Nos meterán en algún tren de ninguna parte  
Como en el barco del general Ibáñez  
Donde aprendimos a nadar  
Pero ninguno llegó a la costa  
Por eso Valparaíso apagó sus luces rojas  
Por eso las casas de caramba  
Le brindaron una lágrima negra  
A los colizas comidos por las jaibas  
Ese año que la Comisión de Derechos Humanos  
no recuerda

Por eso compañero le pregunto  
¿Existe aún el tren siberiano  
de la propaganda reaccionaria?  
Ese tren que pasa por sus pupilas  
Cuando mi voz se pone demasiado dulce  
¿Y usted?  
¿Qué hará con ese recuerdo de niños  
Pajeándonos y otras cosas  
En las vacaciones de Cartagena?  
¿El futuro será en blanco y negro?  
¿El tiempo en noche y día laboral  
sin ambigüedades?  
¿No habrá un maricón en alguna esquina  
desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?  
¿Van a dejarnos bordar de pájaros  
las banderas de la patria libre?  
El fusil se lo dejo a usted  
Que tiene la sangre fría  
Y no es miedo  
El miedo se me fue pasando  
De atajar cuchillos  
En los sótanos sexuales donde anduve  
Y no se sienta agredido  
Si le hablo de estas cosas  
Y le miro el bulto  
No soy hipócrita  
¿Acaso las tetas de una mujer  
no lo hacen bajar la vista?  
¿No cree usted  
que solos en la sierra  
algo se nos iba a ocurrir?  
Aunque después me odie  
Por corromper su moral revolucionaria  
¿Tiene miedo que se homosexualice la vida?  
Y no hablo de meterlo y sacarlo  
Y sacarlo y meterlo solamente  
Hablo de ternura compañero  
Usted no sabe  
Cómo cuesta encontrar el amor  
En estas condiciones  
Usted no sabe  
Qué es cargar con esta lepra

<sup>425</sup> Disponible en: LEMEBEL, Pedro, *Loco afán. Crónicas de Sidario*. Barcelona: Ed. Anagrama, pp. 99-104.

La gente guarda las distancias  
 La gente comprende y dice:  
 Es marica pero escribe bien  
 Es marica pero es buen amigo  
 Súper-buena-onda  
 Yo no soy buena onda  
 Yo acepto al mundo  
 Sin pedirle esa buena onda  
 Pero igual se ríen  
 Tengo cicatrices de risas en la espalda  
 Usted cree que pienso con el poto  
 Y que al primer parrillazo de la CNI  
 Lo iba a soltar todo  
 No sabe que la hombría  
 Nunca la aprendí en los cuarteles  
 Mi hombría me la enseñó la noche  
 Detrás de un poste  
 Esa hombría de la que usted se jacta  
 Se la metieron en el regimiento  
 Un milico asesino  
 De esos que aún están en el poder  
 Mi hombría no la recibí del partido  
 Porque me rechazaron con risitas  
 Muchas veces  
 Mi hombría la aprendí participando  
 En la dura de esos años  
 Y se rieron de mi voz amariconada  
 Gritando: Y va a caer, y va a caer  
 Y aunque usted grita como hombre  
 No ha conseguido que se vaya  
 Mi hombría fue la mordaza  
 No fue ir al estadio  
 Y agarrarme a combos por el Colo-Colo  
 El fútbol es otra homosexualidad tapada  
 Como el box, la política y el vino  
 Mi hombría fue mordirme las burlas  
 Comer rabia para no matar a todo el  
 mundo  
 Mi hombría es aceptarme diferente  
 Ser cobarde es mucho más duro  
 Yo no pongo la otra mejilla  
 Pongo el culo compañero  
 Y esa es mi venganza  
 Mi hombría espera paciente

Que los machos se hagan viejos  
 Porque a esta altura del partido  
 La izquierda tranza su culo lacio  
 En el parlamento  
 Mi hombría fue difícil  
 Por eso a este tren no me subo  
 Sin saber dónde va  
 Yo no voy a cambiar por el marxismo  
 Que me rechazó tantas veces  
 No necesito cambiar  
 Soy más subversivo que usted  
 No voy a cambiar solamente  
 Porque los pobres y los ricos  
 A otro perro con ese hueso  
 Tampoco porque el capitalismo es injusto  
 En Nueva York los maricas se besan en la  
 calle  
 Pero esa parte se la dejo a usted  
 Que tanto le interesa  
 Que la revolución no se pudra del todo  
 A usted le doy este mensaje  
 Y no es por mí  
 Yo estoy viejo  
 Y su utopía es para las generaciones  
 futuras  
 Hay tantos niños que van a nacer  
 Con una alita rota  
 Y yo quiero que vuelen compañero  
 Que su revolución  
 Les dé un pedazo de cielo rojo  
 Para que puedan volar.

## Carta de Iván Godoy (Luger de Luxe)<sup>426</sup>

1 de Agosto del 2011

Señor Francisco Brugnoli  
Director Museo de Arte Contemporáneo  
Universidad de Chile  
Presente.

*“Quien controla el pasado controla el futuro. Quien controla el presente controla el pasado.” (George Orwell)*

Hay muchas maneras de hacer desaparecer a alguien. La más cruel, la más triste e indignante, sin duda, es el “olvido”. El más grave de los olvidos es aquel que viene de la voluntad, voluble y caprichosa, provocada por interés o encono de algún tipo. Este es el que se ejerció generosamente bajo la dictadura en los años 70 y 80, preferentemente, y que se conoció como “censura”.

¿Alzheimer?, ¿Mezquindad?, ¿Negligencia?, ¿Desidia?, ¿Arbitrariedad?, ¿Despotismo?, ¿Pero, para que y por qué este “olvido” en la muestra “Chile años 70 y 80, Memoria y experimentalidad”?, ¿Cuál la razón de su práctica en estos tiempos?

### **Chile años 70 y 80, Memoria y experimentalidad.**

Los 80 puros y duros, algunos los vivimos al alero del Taller de Artes Visuales (TAV) - comandado por Pancho Brugnoli (así te llamábamos afectuosamente) y Piquina Errázuriz.- Ahí nos reuníamos, trabajábamos (Cirugía Plástica Berlín / 1980-1989) y conversábamos. Ahí tuve el honor de conocer a una generación mayor a la mía: Luz Donoso, Hernán Parada, Anselmo Osorio, Carlos Donaire, Pablo Oyarzún, Justo Pastor Mellado, Juan Domingo Dávila, Nelly Richard, Eugenio Dittborn entre otros... Ahí nos enterábamos de lo que estaba ocurriendo bajo la dictadura, zanjábamos nuestras diferencias y conocíamos los quehaceres de otros artistas. Fue justamente en este espacio donde por primera vez – con entusiasta apoyo de “Pancho” Brugnoli- dimos a conocer el proyecto “Piano de Ramon Carnicer” (Alvaro Oyarzún, Francisco Zañartu, Hernán Meschi e Ivan Godoy) basado en iconografía patria (iconología/ Panofsky), desde Arturo Prat hasta Arturo Godoy, terciando la concupiscencia anglo-americana O’ Higgins-Monroe.

---

<sup>426</sup> Carta extraída de:

<[https://www.google.cl/search?q=ivan+godoy+luger+de+luxe&oq=ivan+godoy+luger+de+luxe&aqs=chrome..69i57.10712j0j7&sourceid=chrome&es\\_sm=122&ie=UTF-8](https://www.google.cl/search?q=ivan+godoy+luger+de+luxe&oq=ivan+godoy+luger+de+luxe&aqs=chrome..69i57.10712j0j7&sourceid=chrome&es_sm=122&ie=UTF-8)>

Consultado el 25 de mayo de 2014

Esta carta fue compartida públicamente a través de diversas redes sociales por el autor.



No hablo de una mera provocación, exposición o acción puntual. Hablo de un proyecto con un programa de actividades desplegado por casi cuatro años y que procuraba entre otras cosas, abrir nuevos espacios para el arte en la dictadura, operando bajo una estética experimental del absurdo, la ironía y la provocación (Dada / Fluxus / Beuys), como así, en procura de restablecer un diálogo interrumpido por la dictadura, con las bases ciudadanas, en este caso las Universidades. Recorrimos diferentes facultades de la Universidad de Chile, desde Medicina a Literatura, estuvimos en la Universidad Central, en el Arcis, realizando obras y acciones que darían por resultado la muestra “Perdimos la patria pero ganamos un lugar en la foto” (Bucci /1987) y la publicación de los libros *Marilyn 1810* de Hernán Meschi (editorial Documentas / 1987) y *Let it be Arturo* de Francisco Zañartu (editorial Documentas 1988).

Posteriormente nos reajustamos y reinventamos para dar a luz el proyecto “*Luger de Luxe*”, que de forma más explícita hizo suyo el “crimen” como tema y modelo de su quehacer. Así fue como Apech (Asociación de Pintores y Escultores de Chile) nos encargó el III homenaje a Santiago Nattino, el cual llevamos a cabo con un montaje y acción llamado “Solo el crimen nos hace felices” (Bucci 1988 / Patricio Rueda, Ernesto Muñoz, Francisco Zañartu, Hernan Meschi e Ivan Godoy). En este mismo proyecto se llevo a cabo la obra “Gina o 3 historias de un crimen pasional” (fotografía, fotonovela, collage, técnicas mixtas, instalación) en tres versiones, la cual fue exhibida en tres oportunidades (Galería Apech 1989. Jorge Aceituno, Dinka Dujisin, Paola Meschi, Nancho Meschi e Ivan Godoy / Kunsthalle, Cirugía Plástica Berlín 1989: Jorge Aceituno, Hernan Meschi, Yanko Rosenmann e Ivan Godoy / MNBA, Museo Abierto 1990: Jorge Aceituno, Dinka Dujisin, Paola Meschi, Nancho Meschi e Ivan Godoy ) hasta ser censurada por Nemesio Antúnez en la muestra Museo Abierto del Museo Nacional de Bellas Arte. Fue mayor nuestra sorpresa al encontrar cero apoyo del “medio de avanzada” ante el acto absolutamente arbitrario del entonces director del MNBA, que se ufanaba de su acto, parodiando las actitudes autoritarias de Pinochet. (“*En este museo no se mueve una hoja sin que yo lo sepa*”) Rosenfeld, “curadora” de las instalaciones para dicha muestra, nos conminó a insertarnos dentro del sistema y a dejar de actuar como si estuviéramos bajo la dictadura... Sabias y cómodas palabras de Lotty, que, como otros ya habían ocupados cargos de poder en el primer gobierno democrático, después de la dictadura. Comisionados, asesores, directores, decanos, agregados en Chile y el extranjero, toda una serie de figuras funcionarias y curiosas emergieron desde el gobierno de Alwyn para acoger a todos aquello que yo había conocido como integrantes o simpatizantes de la “escena de avanzada”. A última hora y con la exclusión del partido comunista (dato no menor en esta historia) la “escena de avanzada” termino o más bien comenzó y termino siendo una criatura más del proyecto de la concertación.

¿Por qué este insaciable y vanidoso afán hegemónico y depredatorio de la “escena de avanzada” y su periferia con el resto?

Una vez más constaté, que muchos de los que habíamos hecho arte en los 80, perdíamos el tren y volvíamos a quedarnos en el andén. Esta vez, los que se “acabronaban con la pelota”, no eran exactamente militares, para sorpresa de muchos eran los que pensábamos aliados, amigos en la lucha frente al enemigo común.

¿Señor director porque sí “informalismo” en la muestra y no “muralismo”?

Es injusto y tendencioso obviar antecedentes que más allá de toda consideración estética o partidista, jugaron un rol fundamental en el arte de los 80. No es posible hablar de memoria y experimentalidad en los 70 y 80 en Chile sin incluir la pelea en él y por el espacio público... ¿Dónde están los trabajos de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) en esta muestra señor director?

Hoy en día es absolutamente entendible - y factible - que una hermosa y perfumada chica “*full fashion*” de pelo rojo y grandes lentes oscuros, casi siempre de *panties* de color y hermosas piernas largas, salida de alguna Universidad privada y en representación de una Galería, auspiciada generosamente por algún banco, se remita a ejercer una “curatoría” bajo dudosos criterios, que propendan a dar realce a ciertos “relatos artísticos”. Es comprensible que esta “curatoría” confeccione su propio diseño histórico con sus respectivos énfasis. Una “curatoría” de este tipo no requiere mayor investigación. Una “curatoría” de este tipo solo requiere de una clara intención: “Los 1/10/100 mejores pintores de Chile”, “1/10/100 años de artes visuales en Chile”, “Los 1/10/100 artistas mejor pagados de Chile”

¿Pero qué espuria figura es esta, la del “curador”, en “Chile años 70 y 80, Memoria y experimentalidad”?

Pero... ¿“Memoria y experimentalidad de qué, de quiénes, respecto a qué disciplina, bajo qué normas? ¿Cuál el objeto de sus procedimientos?

Cabe señalar que la experimentación de los 80 en Chile debe ser necesariamente mirada a la luz de su modelo: La Dictadura. Obviar el modelo, sus creadores, sus intérpretes, sus discursos, sus prescripciones y acciones es no brindar la llave al espectador, no de esta muestra, sino que de esta época... es tener el computador prendido, pero sin tener la clave para navegar en internet... es la imposibilidad de acceder al código interpretativo de las obras realizadas, no solo en los 80, sino que también en obras realizadas hasta hoy... Fundamental para acceder a la épica de muchas de estas obras ochenteras, son sus figuras y contrafiguras emblemáticas. Más allá de sus tensiones y “confrontaciones”, existe un sesgo particular en esta época, que le da un carácter único a la experimentalidad en Chile. Este no es otro que el de la fractura y el dolor (literalmente). Pues bien... ¿Qué pasó señor director con este rasgo distintivo de los procedimientos ochenteros ¿Dónde la herida, dónde su cicatriz, dónde su memoria?

En el zócalo del MAC, al inicio de la muestra, hubiese sido un acierto haber proyectado frente a frente, en *full scream* y en *loop*, el discurso de Allende en México y el de Pinochet en Chacarillas, por ejemplo... todo un *pinpass*!

### **Juez y parte de la memoria.**

*“Ninguna gestión cultural es inocente respecto de la operación que realiza, es decir, respecto a su estrategia de inscripción cultural, de su política de montaje y de la ficción que la sustenta, comprometida siempre deliberante y directora de sentido que ha resuelto y determinado el*

*corte, la selección y la juntura del grupo de obras y procedimientos que en virtud de ella comparecen” (Gonzalo Arqueros / Catalogo Museo Abierto MNBA 1990)*

Señor director: ¿Tanto cuesta ampliar la mesa en el arte chileno? ¿Tanto cuesta sacar los codos de la mesa para que se sienten otros? ¿Tanta la “voracidad” de unos en desmedro de otros? ¿Ya no ha sido alimentada con fruición la “escena de avanzada” (...¿qué paso con la obra de Leppe?), el CADA y Alfredo Jaar...? ¿No se podría ser un poquito más generoso (justicia) desde el MAC para con aquellos artistas que desarrollaron una importantísima obra paralela a estos otros “grandes y reconocidos artistas”?

¿Cuál fue la metodología investigativa con que se llevo a cabo esta muestra? ¿Quién la llevo a cabo? ¿Qué archivos se consultaron? ¿Con que criterio el MAC diseñó y distribuyó los espacios de la muestra? ¿Hubiese sido un despropósito para la “museografía” de la exposición, haber puesto en el muro de enfrente de las fotos de Inés Paulino, algún registro con las acciones de las Yeguas del Apocalipsis, por ejemplo, a propósito del tema de identidad? ¿Qué pasó señor director con las obras de la APJ, de Alvaro Oyarzún, Jorge Aceituno, Patricio Rueda, Gonzalo Rabanal, Carlos Bogni, Carlos Montes de Oca, Angeles Negros, Yeguas del Apocalipsis, Wurlitzer, Vicente Ruiz, Ismael Frigerio, Rodrigo Cabezas, Bruna Truffa, Sebastian Leyton, Roser Bru, Matias Pinto D’Aguiar, Bororo, Pablo Chiuminatto, Ciro Beltrán, Virginia Huneus... solo por nombrar a algunos?

¿Hubiese sido demasiado “confrontacional” haber reducido la obra de Josefina Fontecilla a la mitad de la sala que se le otorgó, y haber enfrentado su obra con el registro de alguna de las obras de la APJ (Agrupación de Plásticos Jóvenes) por ejemplo?. ¿No es un tanto desmesurado el espacio y por ende el peso específico otorgada a la obra de Fontecilla en comparación con la de Mario Soro por ejemplo, o a la misma obra de la Luz Donoso? ¿Y si por esta ocasión nos hubiésemos privado de la hermosa obra de Josefina Fontecilla, en beneficio de 4 artista o colectivos de los 80...? ¿A qué legado de los 70 u 80 corresponde la obra de Fontecilla? ¿Quién y bajo qué criterios se determino otorgarle una sala exclusiva a esta obra y a esta artista?

No se discute los énfasis que pueda tener una curatoría, lo que indigna es la arbitrariedad de la exclusión. El silencio velado que oculta e invisibiliza partes de la precaria historia de las artes visuales chilenas en beneficio de algunos y en desmedro de otros. Más viniendo del MAC, de la Universidad de Chile, una de las últimas instituciones estatales que van quedando y en las cuales uno hace fe de excelencia y rectitud. Lo que se le pide a la Chile es justamente lo que se le pide al estado y que no otorgan los/las privadas, a última hora la acuciosidad en precaver el patrimonio histórico y artístico de Chile...

¿A qué operación política - artística refiere la suya, Señor Brugnoli, al ser Director del MAC, curador y expositor de esta muestra?

¿Cuál es el parecer de la Facultad de Artes, Cuál el de la rectoría de la Universidad de Chile...?

## Una vez más en el andén

*“Nuestra acción solo es la de intentar saldar una deuda, como obligación de un museo universitario y del estado en integrar un importante patrimonio de la memoria del país”* (Brugnoli /A propósito de la muestra Chile años 70 y 80, Memoria y experimentalidad en el MAC/ La Tercera 24/07/2011).

Por cierto que sangro por la herida... ¿Por qué otra parte se podría sangrar? Me hubiese encantado haber estado en “Chile años 70 y 80, Memoria y experimentalidad” en el MAC, junto a muchos amigos y colegas con los cuales compartimos la voz de los 80. Me hubiese encantado donar al MAC, dependiente de la Universidad de Chile una obra. Ofrendar a mi país parte de mi condición, mi quehacer y mi lucha por su libertad. Claro que me hubiese gustado haber tenido 30 años después la calma, la infra y la difusión que no tuvimos en los 80. Hubiese sido reparador y un acto de toda justicia con la historia de las artes visuales en Chile en época de dictadura.

Si su intención fue saldar una deuda, una vez más no la cumplió. No estuvo a la altura de las circunstancias. Tuvo el poder, el tiempo y los recursos para hacerlo. Por lo tanto no es un despropósito colegir que no hizo bien su trabajo señor director. No cumplió con lo comprometido. Pienso que después de 17 años dejar su cargo sería todo un acierto. Aquí desde el andén, una vez más, mientras su tren parte con destino incierto le grito: RENUNCIE... !!!

**Ivan Godoy C.**  
Cel: 8-831 01 83  
Artista Audiovisual  
Creador y Miembro de los proyectos  
El piano de Ramon Carnicer  
Luger de Luxe  
Bitacora perdida del Teniente Bello

## Bibliografía

### Libros

**AAVV**, *La mujer Latinoamericana ante el reto del siglo XXI. IX Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1992.

**AAVV**, *La historia del arte*. Barcelona: Blume, 2008.

**AAVV**, *Chile Vive, Muestra de Arte y Cultura*. España: Editado por el Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid, el Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Círculo de Bellas Artes, 1987.

**AAVV** (E. Ahumada, J.L. Egaña, A. Góngora, C. Quesney, G. Seball y G. Villalobos), *La memoria prohibida: Las violaciones a los derechos humanos 1973-1983*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 1989.

**AAVV**, *La cultura en la vía chilena al socialismo*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.

**AAVV**, *Historia del siglo XX chileno*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001.

**AAVV**, *Teatro Chileno contemporáneo. Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, 1992.

**AAVV**, *La Política en Pantalla*. Santiago de Chile: Ediciones Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, ILET/Chile América, CESOC, 1989.

**AAVV**, *Encuesta de Consumo Cultural*. Chile: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Mayo de 1987.

**AAVV**, *Otras inapropiadas*. España: Traficantes de Sueños, 2004.

**AAVV**, *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Editorial Icaria, 2001.

**AAVV**, *Encrucijadas e indicios sobre América Latina: educación, cultura y política*. Bogotá: Ed. Universidad Pedagógica Nacional, 2007.

**AAVV**, *Recordar para pensar. Memoria para la democracia*. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 2010.

**ALCÁNTARA, Manuel, FREIDENBERG, Flavia (eds.)** *Partidos políticos de América Latina*. Cono Sur. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

**ALCÁZAR, Josefina, FUENTES, Fernando**, *Performance y arte de acción en América Latina*. México: CITRU, Ex Teresa y Ediciones sin nombre, 2005.

**ALIAGA, Juan Vicente**, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. España: Hondarribia, Nerea, 2004.

**ALIAGA, Juan Vicente**, *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.

**ALLIEZ, Eric (ed.)**, *Gilles Deleuze, una vida filosófica. Encuentros internacionales Gilles Deleuze, Río de Janeiro-Sao Paulo*. Francia: Editado con la colaboración de la Sub-dirección de la política del libro y de las bibliotecas del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, 1998.

**ALZUGARAI, Alfredo**, *Trincheras de papel. Dictadura y Literatura carcelaria en Uruguay*. Uruguay: Trilce, 2007.

**ARANGO, Luz Gabriela, LEÓN, Magdalena, VIVEROS, Mara (Comp.)**, *Género e Identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Colombia: Ediciones Uniandes, Tercer Mundo Ediciones y Universidad Nacional de Colombia, 1995.

**ARRABAL, Fernando, TORRES MONREAL, Francisco (ed.)**, *Teatro Pánico*. Madrid: Ediciones Cátedra Letras Hispánicas, 1986.

**AZNAR ALMAZAN, Sagrario**, *El arte de acción*. Madrid: Nerea, 2000.

**BHABHA, Hommi**, *El lugar de la cultura*. Argentina: Manantial, 2002.

**BARROS, Robert**, *La Junta Militar Pinochet y la Constitución 1980*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2005.

**BARTHES, Roland**, *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta-Seix Barral, 2003.

**BAYÓN Damian**, *Historia del Arte Hispanoamericano. Siglos XIX y XX*. Madrid: Alambra, 1988.

**BAUMAN, Zygmunt**, *Modernidad Líquida*, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2009.

**BAUMAN, Zygmunt** (et al) *Arte,¿líquido?*. Madrid: Ed. Sequitur, 2007. Traducción Francisco Ochoa de Michelena.

**BAUDRILLARD, Jean**, *Cultura y simulacro*. Barcelona: Ed. Kairós, 1978. Traducido por Pedro Rovira.

**BELTRÁN, Elena, SÁNCHEZ, Cristina (eds.)**, *Las ciudadanas y lo político*. Madrid: Instituto Universitario de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1996.

**BENHABIB, Seyla, CORNELL, Drucilla (eds.)**, *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género*. Valencia: Edicions Alfons El Magnanim. Institució Valenciana D'Estudis I Investigació, 1990.

**BENJAMÍN, Walter**, *Discursos interrumpidos I*. Argentina: Taurus, 1989. Traducción de Jesús Aguirre.

**BENJAMÍN, Walter**, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 2001. Traducción de Roberto Blatt.

**BERNASCHINA, Vicente, SOTO, Paulina**, *Crítica literaria y políticas culturales: Escritores, revistas literarias y compromiso social*. Chile: Investigación realizada con el apoyo del Fomento del Libro, Modalidad Investigación y Beca de Creación Literaria, Género Ensayo del Fondo de Fomento del Libro y la Lectura, 2009.

**BILLETER, Erika**, *Canto a la Realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Ed. Lunwerd, 1993.

**BLANCO, Fernando** (ed.), *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Colección Texto sobre texto. Chile: LOM, 2004.

**BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi, EXPÓSITO, Marcelo**, *Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*, Ediciones España: Universidad de Salamanca, 2001.

**BORNAY, Erika**, *Las Hijas de Lilith*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, Sexta Edición, 2008.

**BOSH, Esperanza, FERRER, Victoria, GILI, Margarita**, *Historia de la Misoginia*. Barcelona: Anthropos, 1999.

**BUCCI-GLUKSMANN, Christine**, *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena libros, 2007.

**BOURDIEU, Pierre**, *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000. Traducción de Joaquín Jordá.

**BOURRIAUD, Nicolás**, *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

**BRAVO, Gabriela, GONZÁLEZ Cristián**, *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago de Chile: LOM, 2009.

**BRUNER, Jerome**, *La educación, puerta de la cultura*. Madrid: Ed. Vida, 1997.

**BRUNNER, José Joaquín**, *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1988.

**BRUNNER, José Joaquín, FLISFISH, Angel**, *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*. Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1983.

**BURKE, Peter**, *Formas de hacer historia*. España: Alianza Editorial, 1999.

**BUTLER, Judith**, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivo del cuerpo*. Barcelona: Paidós, 2002.

**BUTLER, Judith**, *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.

**BUTLER, Judith**, *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós, 2007.

**CAO, L.F. Marián**, *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000.

**CARBONELL I CORTÉS, Ovidi**, *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

**CASTILLO, Alejandra**, *Julieta Kirkwood, políticas del nombre propio*. Chile: Palinodia, 2007.

**CAVALLO, Ascanio, SALAZAR, Manuel y SEPÚLVEDA, Óscar**, *La Historia Oculta del Régimen Militar*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1998.

**COMAROF, Jean**, *Violencia y ley en la poscolonia una reflexión sobre las complicidades Norte-Sur; Obsesiones criminales después de Foucault: poscolonialismo, vigilancia policial y la metafísica del desorden*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2009.

**CONTRERAS, Ana M., OCHOA JIMÉNEZ, RODOLFO**, *Manual de Redacción científica. Escribir artículos académicos es fácil después de ser difícil: una guía práctica*. Guadalajara, México: Ediciones de la Noche, 2010.

**COPELLO, Francisco**, *Fotografía de Performance. Análisis autobiográfico de mis performances*. Chile: Ocho Libro Editores, 2002.

**CORREA, Sofía, FIGUEROA, Consuelo, JOCELYN-HOLT, Alfredo, ROLLE, Claudio y VICUÑA, Manuel**, *Historia del siglo XX chileno*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001.

**CRISPI, Patricia** (comp.), *Tejiendo rebeldías. Escritos feministas de Julieta Kirkwood hilvanados por Patricia Crispi*. Santiago de Chile: CEM La Morada, 1987.

**CRESPO, Octavio**, *Fuera del Clóset*. Chile: Ril Editores, 2010.

**DANTO, Arthur**, *El cuerpo/El problema del cuerpo*. Madrid: Ed. Síntesis, 1999.

**DEBORD, Guy**, *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

**DE DIEGO, Estrella**, *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madrid: Siruela, 2008.

**DE DIEGO, Estrella**, *El Andrógono sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1992.

**DEL CAMPO, Alicia**, *Teatralidades de la memoria: Rituales de la reconciliación en el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones e Institute for the studies of ideologies & literature University of Minnesota, 2004.

**DEEPWELL, Katy**, *Nueva crítica feminista. Estrategias críticas*. Madrid: Cátedra, 1998.

**DÍAZ, Julián, REYERO, Carlos (eds.)** *La historia del arte y sus enemigos. Estudios sobre Juan Antonio Ramírez*. España: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha- UAM Ediciones, 2010.

**DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand**, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

**DRACKE, Paul W., JAKSIC, Ivan (eds.)**, *El difícil camino hacia la transición en Chile 1980-1992*. Chile: FLACSO, 1993.

**DRUCKER, Peter (coord.)**, *Arco Iris diferentes*. México: Siglo XXI Editores, 2004.



- DUQUE, Félix**, *Arte público y espacio político*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- ECO, Umberto**, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Editorial Gedisa, 9ª edición, 2010.
- ELIT, Diamela**, *Lumpérica*. Chile: Ediciones del Ornitorrinco, 1983.
- ERWIN, William**, *El Cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Ed. Siruela, Madrid, 1996.
- FEDERICI, Silvia**, *El Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004,
- FERNÁNDEZ, David**, *La "Iglesia" que resistió a Pinochet. Historia, desde la fuente oral, del Chile que no puede olvidarse*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos para América Latina (IEPALA), 1996.
- FOUCAULT, Michel**, *Microfísica del poder*. Madrid: Editorial La Piqueta, 1993.
- FOUCAULT, Michel**, *Nacimiento de la Biopolítica*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- FOUCAULT, Michel**, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2002. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.
- FOUCAULT, Michel**, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas*. Argentina: Siglo XXI Editores, 1968. Traducción de Elsa Cecilia Frost.
- FOXLEY, Ana María y TIRONI, Eugenio (eds.)**, *1990-1994 La cultura chilena en transición*. Santiago de Chile: Secretaría General de Gobierno, 1994.
- FRANCASTEL, Pierre**, *Sociología del Arte*. Madrid: Alianza, 1990.
- GALENDE, FEDERICO**, *Filtraciones I: Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*. Santiago de Chile: Editorial Arcis-Editorial Cuarto Propio, 2007.
- GARRETÓN, Manuel Antonio**, *Neoliberalismo corregido y progresismo limitado. Los gobiernos de la Concertación en Chile 1990-2010*. Chile: Ed. Arcis, CLACSO, 2012.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor**, *La producción Simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*. México: Siglo XXI, 1979.
- GARCÍA MARQUEZ, Gabriel**, *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*. México: Editorial Diana, 1986.
- GAZMURI, Cristián**, *La persistencia de la memoria (reflexiones de un civil sobre la dictadura)*. Santiago de Chile: Ril, 2000.
- GRAU, Olga**, *Discurso, género, poder: discursos públicos: Chile 1978 – 1993*. Santiago de Chile: Ed. LOM ARCIS, 1997.
- HEATH, Joseph, POTTER, Andrew**, *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Colombia: Taurus, 2005, Traducción de Gabriela Bustelo.
- HIERRO, Graciela**, *Ética y Feminismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- HUNEEUS, Carlos**, *El régimen de Pinochet*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2002.
- HUMAN RIGHTS WATCH**, *Los Límites de la Tolerancia: libertad de expresión y debate público en Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998.

**IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar** (ed.) *Chile arte actual*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.

**ITT**, *Documentos secretos de la ITT*. Santiago de Chile: Quimantú, 1972.

**JAMESON, Frederic**, *El giro cultural, escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Argentina: Manantial, 2002.

**JODOROWSKY, Alejandro**, *Psicomagia*. España: Siruela, 2004.

**KIRKWOOD, Julieta**, *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Chile: FLACSO, 1986.

**KIRKWOOD, Julieta**, *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1990.

**KRISTEVA, Julia**, *Lo femenino y lo sagrado* (con Catherine Clément). Madrid: Cátedra, 2000. Traducción de Maribel García Sánchez.

**LAVRÍN, Asunción**, *Mujeres, Feminismo y Cambio Social en Argentina, Chile y Uruguay. 1890-1940*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Aranda, 2005.

**LE BRETON, David**, *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 2002.

**LECHNER, Norbert**, *Estado y Política de América Latina*. México: Siglo XXI, 1981.

**LEIVA, Gonzalo**, *Luis Navarro. La potencia de la memoria*. Chile: Colección Imaginarios del Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004.

**LEMEBEL, Pedro**, *Loco Afán*. Barcelona: Anagrama, 2000.

**LEMEBEL, Pedro**, *Poco Hombre. Crónicas escogidas*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

**LEÓN CÁCERES, Samuel, VERGARA BENÍTEZ, Fernando, PADILLA MACÍAS, Katya, BUSTOS GONZÁLEZ, Atilio** (ed.), *Historia de la postal en Chile*. Chile: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Sistema de Biblioteca Red de Archivos Patrimoniales de Valparaíso, Manual Técnico 1, Valparaíso, 2007.

**LEÓN, Orfelio, MONTERO, Ignacio**, *Métodos de investigación en psicología y Educación*. Madrid: Facultad de psicología Universidad Autónoma de Madrid. McGraw- Hill, tercera edición, 2003.

**LIRA, Elizabeth, CASTILLO, María Isabel**, *Psicología de la amenaza política y del miedo*. Santiago de Chile: Ediciones ChileAmérica, CESOC, 1991.

**LUNA, Lola** (comp.), *Género, clase y raza en América latina, algunas aportaciones*. Seminario Interdisciplinar Mujeres y sociedad. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1991.

**MARTÍN-GAMERO, Amalia**, *Antología del Feminismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

**MATTELART, Armand**, *Agresión en el espacio: cultura y napalm en la era de los satélites*. Santiago de Chile: Ediciones Tercer Mundo, 1972.

**MARTÍNEZ DÍAZ, Noemi, LÓPEZ F. CAO, Marián**, *Pintando el mundo. Diccionario de artistas latinoamericanas y españolas*. Madrid: Ed. Horas y Horas, 2000.

- MATUS, Alejandra**, *El libro negro de la justicia chilena*. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 1999.
- MARX, Carlos y ENGELS, Federico**, *La Ideología Alemana*. Montevideo: Ed. Pueblos Unidos, y Barcelona: Ed. Grijalbo, 1970.
- MAYAYO, Patricia**, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- MEDINA, María Clara** (ed.), *Lo público y lo privado: Género en América latina*. Suecia: Red Haina /Instituto Iberoamericano Universidad de Gotemburgo, 2001.
- MELLADO, Justo Pastor**, *Textos de batalla*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008.
- MELLADO, Justo, RICHARD, Nelly** (eds.), *Cuadernos de/para el análisis*, Nº 1, diciembre de 1983, Santiago de Chile.
- MÉNDEZ, Lourdes**, *Cuerpos Sexuados y Ficciones Identitarias. Ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales*. Andalucía: Instituto Andaluz de la mujer, 2004.
- MORALES, Leonidas**, *Conversaciones con Diamela Eltit*. Chile: Ed. Cuarto Propio, 1998.
- MOROS PEÑA, Manuel**, *Historia natural del canibalismo*. Madrid: Ediciones Noutilus, 2008.
- MONTANER, Josep María**, *Nuevos espacios para el arte y la cultura*. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1990.
- MONTECINOS, Sonia**, *Madres y Huachos. Alegorías del Mestizaje Chileno*. Chile: Editorial Sudamericana. 3a. edición, 1996.
- MONTECINOS, Sonia**, *Palabra dicha, escritos sobre género, identidad y mestizaje*. Santiago de Chile: Colección de libros electrónicos Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, Serie Estudios, 1997.
- MOULIAN, Tomás**, *Chilae actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Editorial Lom-Arcis, 1997.
- MUNIZAGA, Giselle**, *El discurso público de Pinochet: Un análisis semiológico*. Santiago de Chile: Cesoc/Ceneca 1988.
- NASH, Mary**, *Los límites de la diferencia alteridad cultural, género y prácticas sociales*. Barcelona: Icaria, 2009.
- NAGISEKMI, Silvia** (ed.), *Moros en la costa. Orientalismo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- NAVARRETE, Ana y JAMES, William**, *The Gendered City: espacio urbano y construcción del género*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2004.
- NEUSTADT, Robert**, *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- NICOLÁS LAZO, GEMMA**, *Género y dominación críticas feministas del derecho y el poder*. España: Anthropos, 2009.

**NICHOLLS LOPENDÍA, Nancy**, *Memoria, Arte y Derechos Humanos: la representación de lo imposible*. Chile: Serie Arte, Colección Signos de la memoria, Ed. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.

**OSBORNE, Raquel**, *Apuntes sobre violencia de género*. España: Ediciones Bellaterra, 2009.

**OYARZÚN, Luis**, *Diario Íntimo*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1995.

**PRECIADO, Beatriz**, *Manifiesto Contrasexual*. Madrid: Opera Prima, 2002. Traducción del francés de Julio Díaz y Carolina Meloni.

**PINTO VALLEJOS, Julio** (coord.-ed.), *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005.

**PIÑA, Juan Andrés**, *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Pehuén editores, 1990.

**PORQUERE, Bea**, *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*. Madrid: Ed. Horas y Horas, 1994.

**RACIONERO, Luis**, *Filosofías del underground*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1988.

**RAMÍREZ, Juan Antonio**, *Corpus Solis. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

**RAMÍREZ, Juan Antonio**, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid: La balsa de la Medusa 49, 1992.

**RESTREPO, Alejandra, BUSTAMANTE, Ximena**, *10 Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe: apuntes para una historia en movimiento*. México D.F.: Comité Impulsor del XI Encuentro Feminista, 2009.

**REY TRISTÁN, Eduardo**, *La izquierda revolucionaria uruguaya: 1955-1973*. Diputación de Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Universidad de Sevilla, 2005.

**ROMERO BACHILLER, Carmen, GARCÍA DAUDER, Silvia, BARGUEIRAS MARTÍNEZ, Carlos (eds.)** *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2005.

**RICHARD, Nelly**, *Feminismo, Género y Diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia, 2008.

**RICHARD, Nelly** (coord.), *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: Contribuciones Programa FLACSO Chile, Nº 45, 1987.

**RICHARD, Nelly**, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2007.

**RICHARD, Nelly**, *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

**RICHARD, Nelly**, *Residuos y metáforas, Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.

**RICHARD, Nelly**, *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.

**RICHARD, Nelly**, *Masculino / Femenino, prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Ed. Francisco Zegers, 1993.

- RICHARD, Nelly**, *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: Ed. Francisco Zegers, 1989.
- RICHARD, Nelly**, *Márgenes e instituciones; arte en Chile desde 1973*, Melbourne, Art and Text, (1987), Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- RICHARD, Nelly**, *Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- RICHARD, NELLY, OYARZÚN, Pablo y ZALDÍVAR Claudia**, *Arte y Política de factorías*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Arcis, Universidad de Chile y Consejo Nacional de las Artes, 2005.
- ROBLES, Víctor Hugo**, *Bandera Hueca, Historia del Movimiento Homosexual en Chile*. Santiago de Chile Editorial Arcis y Editorial Cuarto Propio, 2008.
- ROMEVA, Raül**, *Rehabilitación posbélica y construcción de la paz: El caso de la ayuda internacional a Bosnia y Herzegovina*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- RODRÍGUEZ, Hernán**, *Historia de la fotografía en Chile. Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos. 1840-1940*. Santiago de Chile: Boletín de la Academia Chilena de Historia. Nº 96, 1985.
- SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio**, *Historia Contemporánea de Chile. Niñez y Juventud*. Tomo V. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2002.
- SÁNCHEZ, Cecilia**, *Escenas del cuerpo escindido: ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Chile: Universidad Arcis-Editorial Cuarto Propio, 2005.
- SANDOVAL ESPINOZA, Alejandra**, *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*. Chile: Sur Ediciones, 2001.
- SANDOVAL, Marina**, *Género, feminismo y masculinidad en América Latina*. El Salvador: Ediciones Böll, 2001. Traducción: Manuela Wolf y Silke Kapteina.
- SERRANO, Amparo**, *Mujeres en el Arte. Espejo y Realidad*. Barcelona: Ed. Plaza & Janés, 2000.
- SERRET, Estela**, *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*. México: Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- SILVA, Armando**, *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Colombia: Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1987.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty**, *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. España: Akal, 2010. Traducción de Marta Malo Molina.
- SONTAG, Susan**, *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Ed. Hispano Americana S.A. , 1973.
- SOSNOWSKI, Saul, SUBERCASEAUX, Bernardo (eds.)**, *Cultura, Autoritarismo y Redemocratización en Chile*. Chile: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- THAYER, Willy**, *La crisis no moderna de la universidad moderna*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996.
- TODOROV, Tzvetan**, *Los usos de la memoria*. Chile: Serie Ideas, Colección Signos de la memoria, Ed. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.
- TURNER, Víctor**, *El proceso ritual*. España: Taurus, 1988.

**TRINIDAD, Antonio; CARRERO, Virginia; SORIANO, Rosa M.,** *Teoría Fundamentada "Grounded Theory". La construcción de la teoría a través del análisis interpretacional.* Madrid: Cuadernos metodológicos, Nº 37, Centro de Investigaciones sociológicas, 2006.

**VALDÉS, Adriana,** *Memorias Visuales, Arte Contemporáneo en Chile.* Chile: Metales Pesados, 2006.

**VALDÉS, Adriana,** *Composición de lugar. Escritos sobre cultura.* Chile: Editorial Universitaria, 1996.

**VALDÉS, Teresa, WEINSTEIN, Marisa,** *Mujeres que sueñan. Las organizaciones de pobladoras en Chile: 1973- 1989.* Santiago de Chile: Flacso, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1993.

**VALLE DEL, Teresa (coord.),** *Modelos emergentes en los sistemas y las relaciones de género.* Madrid: Narcea S.A. Ediciones, 2002.

**VALENZUELA, María Elena y RANGEL, Marta (eds.),** *Desigualdades entrecruzadas. Pobreza, género, etnia y raza en América Latina. Proyecto Género, Pobreza y Empleo en América Latina.* Santiago de Chile: Oficina Internacional del Trabajo, 2004.

**VALENZUELA, María Elena, RANGEL, Marta (Eds.),** *Desigualdades entrecruzadas Pobreza, género, etnia y raza en América Latina.* Santiago de Chile: Oficina Regional de la OIT para América Latina y el Caribe, 2004.

**VARGAS VALENTE, Virginia,** *Feminismos en América Latina. Su aporte a la política y a la democracia.* Perú: Fondo Editorial de la facultad de Cs. Sociales de la Universidad Nacional de San Marcos, Programa Democracia y Transformación Global y Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2008.

**VERDUGO, Patricia,** *Los zarpazos del puma. La caravana de la muerte.* Chile: Ediciones Chile América CESOC, 2001.

**VERDUGO, Patricia,** *Interferencia secreta 11 de septiembre de 1973.* Chile: Editorial Sudamericana, 1998.

**VITALE, Luis,** *Interpretación marxista de la historia de Chile,* Tomo I: "Los pueblos originarios y la conquista española (10.000 a.c. -siglo XVI). Chile: LOM Ediciones, 2011.

**WEINSTEIN, Marisa,** *Estado, mujeres de sectores populares y ciudadanía.* Chile: FLACSO, 1996.

**WIND, Edgard,** *Arte y Anarquía.* Madrid: Taurus, 1967.

**ZURITA, Raúl,** *Purgatorio.* Chile: Editorial Universitaria, 1979.

**ZOURABICHVILI, François,** *O Vocabulario de DELEUZE.* Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004. Traducción de André Telles.

## Revistas y artículos

### Revistas

- AAVV**, *Revista Análisis*, Año 9 Nº 132, 4 al 10 de Marzo de 1986, Chile.
- AAVV**, *CARTA Revista de Pensamiento y Debate*, Nº 1, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Primavera-Verano 2010.
- AAVV**, *CARTA Revista de Pensamiento y Debate*, Nº 2, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Primavera-Verano 2011.
- AAVV**, *CARTA Revista de Pensamiento y Debate*, Nº 3, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Primavera-Verano 2012.
- AAVV**, *Revista CAL, arte y expresiones musicales*, Nº 1, Santiago de Chile, Junio de 1979.
- AAVV**, *Revista CAL, arte y expresiones musicales*, Nº 2, Santiago de Chile, Julio de 1979.
- AAVV**, *Revista CAL, arte y expresiones musicales*, Nº 3, Santiago de Chile, 1979.
- AAVV**, *Revista Mexicana de Sociología: "Chile 1970-198?"*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México, 1983.
- AAVV**, *Revista Propositiones*, Nº 24: Problemas Históricos de la modernidad en el Chile contemporáneo, Sur Ediciones, Chile, 1994.
- AAVV**, *Revista Hoy*, Nº 647, semana del 11 al 17 de diciembre de 1989, Chile.
- AAVV**, *Revista La Quinta Rueda*, Nº1, Editorial Quimantú, Chile, Octubre de 1972.
- AAVV**, *Revista La Quinta Rueda*, Nº7, Editorial Quimantú, Chile, Junio de 1973.
- AAVV**, *Revista La Quinta Rueda*, Nº8, Editorial Quimantú, Chile, Julio de 1973.
- AAVV**, *Revista La Quinta Rueda*, Nº 9, Editorial Quimantú, Chile, Agosto, 1973. (Último nro. Publicado).
- AAVV**, *Miradas*, Nº 2, año 1, Diciembre de 1988, Santiago de Chile.
- AAVV**, *Revista Crítica cultural*, Nº 29-30, Edición Arte y Política desde 1960 en Chile, Noviembre de 2004.
- AAVV**, *Travesía*, Boletín Nº38, Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, Mayo 2013.

### Artículos

- AAVV**, "Si la mujer no está, la democracia no va", *Propositiones* Nº 21, Chile, 1992, pp. 79-85.
- AAVV**, "Luna Negra, Llamado a manifestarse". Fotocopia de 6 páginas, sin año indicado.
- ALBORNOZ FARÍAS, Adolfo**, "Juan Radrigán, veinticinco años de teatro, 1979-2004. (Un comentario general a propósito de marginalidad y memoria, dictadura, transición y postdictadura en Chile)", *Acta Literaria*, Nº 31, Chile, 2005, pp. 99-113.
- ALUMA-CAZORLA, Andrés**, "La visibilidad del homosexual, sus cartografías urbanas y la tolerancia del consumo", *Revista de Humanidades* Nº25, junio 2012, Chile, pp. 121-144.
- ATRIA, Fernando**, "La Constitución tramposa", *La Tercera*, 04 de agosto de 2013, Chile, p. 45.

**AZNAR, Yayo**, "No todo es desvestirse: traje y comportamiento en el arte de acción", *Museo del Traje*, Cd, pp. 16-24.

**BALCELLS, Fernando**, "Colectivo Acciones de Arte," 1980. En: IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar (ed.) *Chile arte actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1988, pp. 53-54.

**BALCELLS, Fernando**, "J. D. Dávila: la ofensiva liberalidad", *La Bicicleta*, N° 6, marzo-abril de 1980, p. 45-46.

**BARRÍA, Mauricio**, "¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, vídeo y performance" en: BARRÍA, Mauricio, SANFUENTES, Francisco (ed.), *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, Colección escritos de Obras, serie Seminarios, Chile, 2011, pp. 13-30.

**BARRIG, Maruja**, "La persistencia de la memoria. Feminismo y Estado en el Perú de los 90". En: *Documento del Proyecto Sociedad Civil y Gobernabilidad Democrática en los Andes y el Cono Sur*. Fundación Ford - Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1999, pp. 578-609.

**BARRUETO, Jorge**, "El indio en las tarjetas postales: metáforas visuales del miedo y la ansiedad política en Latinoamérica", en: NAGISEKMI, Silvia (ed.), *Moros en la costa. Orientalismo en Latinoamérica*, Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 41-65.

**BAUDRILLARD, Jean**, "El efecto Beaubourg", en *Cultura y simulacro*, Ed. Kairós, Barcelona, 1978, Traducido por Pedro Rovira, pp. 81-105.

**BENJAMÍN, Walter**, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos I*, Argentina: Taurus, 1989, pp. 15-60.

**BENGOCHEA BARTOLOMÉ, Mercedes**, "La categorización masculina del mundo a través del lenguaje verbal de los medios", en: LÓPEZ DIEZ, Pilar (ed.), *Manual de Información en género*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE, 2004, pp. 71-93.

**BIRGIN, Haydée**, "De la certeza a la incertidumbre", *Fempres. Red de comunicación alternativa de la mujer*, Santiago de Chile, 1999, s/n p.

**BLANCHE, Martha**, "Folclor y cultura popular", *Revista de Investigaciones Folclóricas*. Instituto De Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, N° 3, Diciembre 1988, pp. 23-34.

**BRESCIA, Maura**, "Una corona de espinas y un cristal roto para el poeta Raúl Zurita", *La Época*, Domingo 23 de octubre de 1988, Chile, p. 33.

**BUTLER, Judith**, "Sujetos de sexo/género/deseo", en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México D.F., Paidós y Universidad Nacional de México, 2001, pp. 32-67.

**BUTLER, Judith**, "Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault", en: BENHABIB, Seyla, CORNELL, Drucilla (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género*, Edicions Alfons El Magnanim. Institució Valenciana D'Estudis I Investigació, España, 1990, pp. 194- 211.

**BUCHLOH, B.**; "El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones", en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Akal, Madrid 2004, pp. 193- 199.

**BRITO, Eugenia**, "El cuerpo performático de los años 80", en: BARRÍA, Mauricio, SANFUENTES, Francisco (ed.), *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la*



*performance en Chile*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, Colección escritos de Obras, serie Seminarios, Chile, 2011, pp. 59-70.

**BRITO, María Eugenia**, “Desde la mujer a la androginia”, *Pluma y Pincel*, 1985, pp. 42-44.

**BRUNNER, José Joaquín**, “La cultura política del autoritarismo”, en: AAVV, Chile 1973-198?, *Revista Mexicana de Sociología*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Flacso, Santiago de Chile, 1983, pp. 211-214.

**BRUNNER, José Joaquín**, “La cultura como objeto de políticas”, Material de discusión del Programa FLACSO, N° 74, Santiago de Chile, Octubre de 1985, pp. 1-26.

**BRUNNER, José Joaquín**, “TV, violencia y público”, Documento de trabajo FLACSO-Chile, Programa Chile, Serie Educación y Cultura N° 40, Santiago de Chile, 1993, pp. 1-15.

**BRUNNER, José Joaquín**, “Los intelectuales y el campo cultural”, Documento de trabajo FLACSO-Chile, N° 149, Santiago de Chile, Junio de 1992, pp. 2-54.

**BRUNNER, José Joaquín**, “Políticas culturales de oposición en Chile”, Material de discusión Programa FLACSO-Chile, N° 78, Santiago de Chile, Diciembre de 1985, pp. 1-37.

**BRUNNER, José Joaquín**, “Vida cotidiana, sociedad y cultura: Chile, 1970-1982”, Documento de trabajo FLACSO-Chile, N° 151, Santiago de Chile, Julio de 1982, pp. 1-104.

**BRUNNER, José Joaquín**, “Autoritarismo y cultura en Chile”, Material de discusión Programa FLACSO, N° 44 Santiago de Chile, Mayo de 1983, pp. 1-26.

**BRUNNER, José Joaquín**, “El orden del cotidiano, la sociedad disciplinaria y los recursos del poder”, Documento de trabajo FLACSO, Santiago de Chile, Noviembre de 1977, pp. 1-101.

**BRUNNER, José Joaquín**, “Cultura y política: algunos problemas”, Material de discusión Programa FLACSO-Chile, N° 55, Santiago de Chile, Marzo de 1984, pp. 1-28.

**BRUNNER, José Joaquín**, “América Latina entre la cultura autoritaria y la cultura democrática: legados y desafíos”, Material de discusión Programa FLACSO-Chile, N° 103, Santiago de Chile, Octubre de 1987, pp. 1-24.

**BRUNNER, José Joaquín**, “La organización liberal de la cultura”, Documento de trabajo FLACSO, Santiago de Chile, 1977, pp. 1-117.

**BRUNNER, José Joaquín**, “Notas sobre cultura popular, industria cultural y modernidad”, Material de discusión Programa FLACSO-Chile, N° 70, Santiago de Chile, Junio de 1985, pp. 1-42.

**BRUNNER, José Joaquín**, “Universidad, cultura y clases sociales”, Documento de trabajo FLACSO, Santiago de Chile, 1985, pp. 1-20.

**CABEZON PAPIC, Isidora**, “Copello El rey sin Corona”, *Arte Al Límite*, Edición 19, Mayo- Junio 2006, Chile, pp. 10-20.

**CADA**, “Cuando el arte cae del cielo” Entrevista con María Eugenio Brito. *Apsi* No. 105, Santiago de Chile, Agosto, 1981, s/n p.

**CADA**, Inserción del proyecto Viuda (Realizado por Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, a nombre del CADA), *Revista Análisis*, N° 107, Santiago de Chile, Septiembre de 1985, p. 18.

**CANTO NOVOA, Nadinne**, “El lugar de la cultura en la *vía chilena al socialismo*. Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular”, *Revista Pléyade* 9, Enero - Junio 2012, pp. 153-178.

**CÁRDENAS, Juan Pablo**, “Nosotros los de entonces”, en *Análisis ¡Es el Colmo!*, (Edición Especial 30 años) 2007, página editorial.

- CARREÑO, Gastón:** "Fotografías de cuerpos indígenas y la mirada erótica: reflexiones preliminares sobre algunos casos del confín austral", *Revista de Antropología Visual*, Nº 2, Santiago de Chile, Julio 2002, pp. 133-153.
- CARRILLO, Jesús:** "Espacialidad y arte público" en: AA.VV: *Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001. pp. 127- 142.
- CARVAJAL, Fernanda,** "Yeguas del Apocalipsis. La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento", *CARTA* Nº 3, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera-Verano 2012, pp. 60-62.
- CARVAJAL, Fernanda,** "Convulsión coliza. Notas sobre las Yeguas del Apocalipsis", *Revista Ramona*, Nº 99, abril 2010, Argentina, pp. 19-23.
- CASTRO FLORES, Fernando,** "Hay bebés feos (Verdad de la buena). El marketing en la era de la perogrullada". *Revista de Occidente* Nº 309, Febrero 2007, Madrid, pp. 5-24.
- COLLYER, Patricia,** "Movilización del 7 de marzo: Los porqué de las mujeres", *Análisis* Nº 132, año IX, 4 al 10 de marzo de 1986, pp.7-9.
- CORNELL, Per & MEDINA, María Clara:** "El cuerpo como espacio social: notas sobre cadáveres públicos y privados", en: MEDINA, María Clara (ed.): *Lo público y lo privado: Género en América latina*. Red Haina /Instituto Iberoamericano Universidad de Gotemburgo, Suecia, 2001. pp. 175- 190.
- CORREA, Itaci, FLORES, Carola,** "La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico", *Revista Werken* No 7, Segundo Semestre 2005, Santiago de Chile, pp. 21-37.
- CORREA SUTIL Sofía,** "Historiografía chilena de fin de siglo", *Revista chilena de Humanidades*, Nº 21, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2001, pp. 47-62.
- CRESPO, Octavio,** "Entrevista a Lautaro Villarroel: Con la obra en el cuerpo", en: CRESPO, Octavio, *Fuera del Clóset*, Ril Editores, Chile, 2010, pp. 283- 299.
- DE DIEGO, Estrella,** "De la muerte, los demás y otras parábolas modernas". *Revista de Occidente* Nº 201, Madrid, Febrero 1998, pp. 47- 60.
- DEL RE, Alexander,** "Confronta tu ícono", en: ALCÁZAR, Josefina, FUENTES, Fernando, *Performance y arte de acción en América Latina*, CITRU, Ex Teresa y Ediciones sin nombre, México, 2005, pp. 115-132.
- DE LA FUENTE, José Alberto,** "Vanguardias: del Creacionismo al Realismo Popular Constructivo", *Universum*, Nº 22 Vol.2, Universidad de Talca, Chile, 2007, pp. 57-69.
- DONOSO FRITZ, Karen,** "El apagón cultural en Chile: Políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983", *Outros Tempos*, Vol. 10, Nº 16, Brasil, 2013, pp. 106-131.
- DUSSEL, Enrique,** "Transmodernidad e Interculturalidad (*Interpretación desde la Filosofía de la Liberación*)", en: Raúl Fornet-Betancourt, *Crítica Intercultural de la Filosofía Latinoamericana Actual*, Editorial Trotta, Madrid, 2004, pp. 123-160.
- EDWARDS, Elizabeth,** *Anthropology and Photography 1860–1920*. Editorial Elizabeth Edwards. New Haven, Yale University Press, 1992, pp. 3–17.
- ELGUETA, Gloria,** "Secreto, verdad y memoria", en RICHARD, Nelly (ed.), *Políticas y Estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto propio, Santiago de Chile, 2000, pp. 33-40.

**ELTIT, Diamela**, "Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico", *Umbral*, 1980. El texto íntegro está recogido en una recopilación hecha por la *Revista de Crítica Cultural*, nº 29/30, Edición Arte y Política desde 1960 en Chile, Chile, Noviembre de 2004, p. 45.

**ELTIT, Diamela**, "Cada 20 Años." *Revista de Crítica Cultural*, No. 19, Noviembre de 1999, Chile, pp. 34-38.

**ELTIT, Diamela**, "Los rostros de la marginalidad." *Apsi* No. 131, Santiago de Chile. Entrevista con Juan Andres Piña, Noviembre –Diciembre de 1983, pp. 67-68. En: IVELIC, Milán y GALAZ, Gaspar (ed.) *Chile arte actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1988, pp. 466-467.

**ERRÁZURIZ, Luis Hernán**: "Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural", *Latin American Research Review*, Vol. 44, No. 2, 2009, pp. 136-157.

**FEMENÍAS, María Luisa**, "Género y feminismo en América Latina", *Debate feminista*, Año 20. Vol. 40. Octubre 2009, México, 42-74.

**FERNÁNDEZ COX, Cristián**, "Identidad cultural y arquitectura en Chile", en AAVV, *Chile Vive, Muestra de Arte y Cultura*. Editado por el Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid, el Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Círculo de Bellas Artes, España, 1987, p. 41-51.

**FUENTES, J.**; "Norman Bryson: Sabemos lo que el arte quiere de nosotros". *Revista de Occidente* Nº 285, Febrero 2005, Madrid, pp. 92- 104.

**FRANCO, Jean**, "Invadir el espacio público; transformar el espacio privado", *Revista Debate Feminista*, Año 4. Vol. 8. Septiembre 1993. Traducción: Gloria Elena Bernal, pp. 267-287.

**FRANCO, Jean**, "La Malinche: del don al contrato sexual", *Revista Debate Feminista*, Año 6. Vol. 11. Enero 2005. Traducción: Gloria Elena Bernal, pp. 251-270.

**FRANCO, Jean**, "La violación: un arma de guerra", *Debate Feminista*, Año 19. Vol. 37. Abril 2008, México, pp. 16-33.

**FREUD, Sigmund**, "Lo siniestro. Fragmentos", *Revista de Occidente* Nº 201, Febrero 1998, Madrid. Traducción realizada por Luis López- Ballesteros y de Torres, pp. 101- 109.

**FONSECA, Mario**, "A propósito de la fotografía en Chile", en AAVV, *Chile Vive. Muestra de Arte y Cultura*. Editado por el Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid, el Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Círculo de Bellas Artes, España, 1987, pp. 33-40.

**FOUCAULT, Michel**, "El sujeto y el poder", en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3, Julio- Septiembre, 1988, pp. 3-20.

**FOXLEY, Ana María**, "Un maná artístico", *HOY*, 22 al 28 de Julio de 1981, Santiago de Chile, pp. 45-46.

**GALEANO, Eduardo**, "Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina". *Nueva Sociedad*. Nro. 57-56 Septiembre –Octubre/ Noviembre- Diciembre 1989, pp. 65-78.

**GALINDO, Oscar**, "Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn", *Estudios Filológicos*, Nº 37, Chile, 2002, pp. 225-240.

**GARCÍA SELGAS, Fernando**, "El cuerpo como base del sentido de la acción", VV.AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Monográfico de Sociología del Cuerpo, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) Nº 68, Madrid, 1994. pp. 41-83.

**GARCÍA SELGAS, Fernando**, "Epistemología Ciborg: de la representación a la articulación" en: SÁDABA, Igor y GORDO Ángel (coord.), *Cultura digital y movimientos sociales*, Catarata, Madrid, 2008, pp. 149-172.

- GARRETÓN, Manuel Antonio**, “La crisis de la democracia, el golpe militar y el proyecto contrarrevolucionario”, FLACSO, Documentos de Trabajo, Serie Estudios Políticos Nº 30, Santiago, Octubre de 1993, pp. 1-30.
- GAVIOLA, Edda, LARGO, Eliana y PALESTRO, Sandra**, “Si la mujer no está, la democracia no va” en *Proposiciones* nº 21, Ed. SUR, Santiago de Chile, Dic. 1992, pp. 79-85.
- GONZÁLEZ, Felipe**, “Notas sobre memoria y derechos humanos”, en: RICHARD, Nelly (ed.): *Políticas y Estéticas de la memoria* Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, pp. 57-62.
- GUERRERO, Eduardo**, “Una radiografía de la violencia” en *Teatro Chileno contemporáneo*. Antología. Fondo de Cultura Económica; Quinto Centenario; Ministerio de Cultura, Madrid. 1992, pp. 453-457.
- GUZMÁN, Virginia, ARAUJO, Kathy, MAUROL, Amalia**, “Cómo la violencia doméstica se vuelve problema público y objeto de política”, *Género, feminismo y masculinidades en América Latina*, Ediciones Böll, octubre de 2001, El salvador, pp.107-132.
- GUASH, ANA MARÍA**; “Entre dos caídas: del multiculturalismo a la mundialización del arte”. *Revista de Occidente* Nº 309, Febrero 2007, Madrid, pp. 33-45.
- HERNÁNDEZ, Paola**, “Des/Memoria histórica y performance de identidad en La pequeña historia de Chile”, *Latin American Theatre Review*, Volume 40, Número 1, 2006, pp. 5-20.
- HERTZ, Carmen**, “Desaparición forzada de personas: método de terror y exterminio permanente”, en en RICHARD, Nelly (ed.), *Políticas y Estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto propio, Santiago de Chile, 2000, pp. 47-51.
- HYADES, Paul**, “Un año en el Cabo de Hornos”, *Revista Impactos*, Nº 86, Punta Arenas, Chile, 1996, pp. 2-40.
- HOZVEN, Roberto**, “Los mitos de chile de Sonia Montecino: relectura de Alhué de González Vera”, *Revista Chilena de Literatura*, Abril 2005, Número 66, pp. 119-127.
- IBARRA ELIESSETCH, María Ignacia**, “Lo mapuche dentro de la identidad chilena: doble discurso”, *HAOL Historia Actual On Line*, Nº 1, Verano, 2008, pp. 1-20.
- ILLANES, María Angélica**, “Entre muros: una expresión de cultura autoritaria en Chile Post-colonial”, *Ponencia presentada en el V encuentro de investigadores en 1986. FLACSO Chile*, Nº 39, Agosto de 1986, pp. 1-42.
- IRARRÁZABAL, Diego**, “Identidad Polisémica”, *Teología y Vida*, Universidad Católica de Chile, Vol. XLVI, Chile, 2005, pp. 615 – 61.
- JARA, René, GUAJARDO, Ignacio**, “Operaciones discursivas sobre el telediario: el caso del sujeto delincuente. Informe estadístico”, Centro de Estudios de la Comunicación, U. de Chile Documentos de trabajo Nº 4 – 2007, pp. 51- 80.
- JERIA, Claudia**, “Feministas socialistas en dictadura. Una aproximación a su cultura política”, *Revista IZQUIERDAS*, Año 3, Nº 4, Año 2009, pp. 1-29.
- JOCELYN-HOLT, Alfredo**, “El secreto mejor guardado” en RICHARD, Nelly, *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, pp. 27-32.
- LEIVA QUIJADA, Gonzalo**, “Políticas de muerte y transfiguraciones en la reciente fotografía chilena (1976-2004)”. *Comunicación y medios, Revista del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile*, Nº 15, 2011, pp. 111-119.

**LEMEBEL, Pedro**, "Manifiesto", en: *Loco afán*. Crónicas de Sidario, Ed. Anagrama, Barcelona, pp. 99-104. Así como en: SUTHERLAND, Juan Pablo, Geografía Literaria de la Homosexualidad en Chile, Ed. Sudamericana, Chile, 2002, pp. 35-39.

**LEÓN CÁCERES, Samuel; VERGARA BENÍTEZ, Fernando; PADILLA MACÍAS, Katya; BUSTOS GONZÁLEZ, Atilio (ed.)**, *Historia de la postal en Chile*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Sistema de Biblioteca Red de Archivos Patrimoniales de Valparaíso, Manual Técnico 1, 2007. Valparaíso, Chile. pp. 61-73.

**HERNÁNDEZ, Paola**, "Des/Memoria histórica y performance de identidad en La pequeña historia de Chile", *Latin American Theatre Review*, Volume 40, Number 1, 2006, pp. 5-20.

**KIRKWOOD, Julieta**, "Los nudos de la sabiduría feminista", Material de discusión nº 64, FLACSO, Santiago de Chile, 1984, pp. 1-26.

**KIRKWOOD, Julieta**, "Feminismo y participación política en Chile", Material de discusión nº 159, FLACSO, Santiago de Chile, 1982, pp. 1-44.

**KIRKWOOD, Julieta**, "La política del feminismo en Chile", Material de discusión nº 183, FLACSO, Santiago de Chile, 1983, pp. 1-24.

**KIRKWOOD, Julieta**, "El ocho de marzo", *Furia* Nº3, Marzo de 1982, Santiago de Chile, publicado como Editorial, s/n p.

**KIRKWOOD, Julieta**, "El feminismo como negación del autoritarismo". Material de discusión Nº 52, FLACSO, Santiago de Chile, Diciembre 1983, pp. 1-21.

**KIRKWOOD, Julieta**, "Chile: La mujer en la formulación política", Material de discusión Nº 109, FLACSO, Santiago de Chile, Mayo 1981, pp. 1-19.

**KRAUSS, Rosalind**, "Arte en tránsito. La lógica cultural del museo tardocapitalista", *A & V Monografías de Arquitectura y Vivienda* nº 31, 1993, pp.16-25.

**KRIEGEL, B.**; "Democracia y representación". *Revista de Occidente* Nº 167, abril 1995, Madrid, pp. 37-56.

**KÜPPERS, Gabriele**, "De la protesta a la propuesta", en AAVV, *Género, feminismo y masculinidades en América Latina*, Ediciones Böll, El salvador, octubre de 2001, pp. 11-50.

**KRISTEVA, Julia**, "Aproximación a la abyección". Traducción de Silvia Tubert. *Revista de Occidente* Nº 201, Febrero 1998, Madrid, pp. 110-116.

**KULAWIK, Krzysztof**, "Travestir para reclamar espacios: la simulación Sex-/Text –ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena", *ALPHA* Nº 5, Julio 2008, pp. 101-117.

**LAGUNAS, C., RAMOS, M.**; "Patrimonio y Cultura de las mujeres. Jerarquías y espacios de género en Museos Locales de Generación Popular y en Institutos Oficiales Nacionales". *La Aljaba segunda época*, Argentina. Volumen XI, Año 2007. pp. 119-140.

**LAMAS, Marta**, "De la autoexclusión al radicalismo participativo. Escenas de un proceso feminista", *Debate Feminista*, Año 12. Vol. 23. Abril 2001, México, pp. 97-124.

**LAMAS, Marta**, "Nuevos valores sexuales", *Debate feminista*, Año 8. Vol. 16. Octubre 1997, México, 146-149.

**LAMAS, Marta**, "El fenómeno trans", *Debate feminista*, Año 20. Vol. 39. Abril 2009, México, 3-13.

**LARRAÍN, Jorge**, "A treinta años del golpe militar: cambios en la identidad chilena", *Persona y Sociedad*, Vol XVII Nº 3, Universidad Alberto Hurtado, Chile, 2003, pp. 143-158.

**LEMEBEL, Pedro**, "Manifiesto hablo por mi diferencia", *Loco Afán. Crónicas de Sidario*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 99-104.

**LIPPARD, Lucy**, "Mirando alrededores, dónde estamos y dónde podríamos estar", en: AA.VV, *Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 51-72.

**LOZANO, Jorge**, "El acontecimiento artístico". *Revista de Occidente* Nº 285, Febrero 2005, Madrid, pp. 105- 110.

**LONGONI, Ana**, "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación política-social". *Revista Crítica Cultural* Nº 19, noviembre de 1999, 22-27.

**MALDONADO, Carlos**, "¿Dónde está la política?", *La Quinta Rueda*, número 1, octubre 1972, pp. 12-13.

**MARI MUTT, José M.**, "Manual de redacción científica", Departamento de Biología, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, Puerto Rico, pp. 1- 35.

**MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María**, "Contando las maneras para decir el cuerpo", *Revista Debate Feminista*, Cuerpo y Teoría, Año 18. Vol. 36. Octubre 2007, pp. 3- 8.

**MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María**, "Vocabularios en resistencia", *Debate feminista*, Año 20. Vol. 40. Octubre 2009, pp. 221-226.

**MEDINA, Cauhtémoc**, "Pánico Recuperado", en: AAVV, *La ERA de la discrepancia: Arte y Cultura en México*, pp.90-96.

**MELLA SEGUEL, Eduardo**, "Criminalización de la protesta Mapuche. Antecedentes Históricos y Sociales". *Revista Reflexión* Nº 36, ediciones CINTRAS. Santiago, diciembre 2008, págs. 5- 6.

**MELLADO, Justo Pastor**, "Ahora Chile," *Cuadernos de/para análisis*, Nº 1, Diciembre de 1983, pp. 77-81.

**MÉNDEZ, Lourdes**, "Las excluidas del genio. Artistas mujeres e ideología carismática" en Anais, Serie Sociología. Vol. II. Pp. 241-248.

**MOGROVEJO, Norma**, "Relevancia de las lesbianas en América: la recuperación de nuestra historia" en: DRUCKER, Peter (coord.) *Arco Iris diferentes*, Siglo XXI Editores, México, 2004 (edición en español), p. 86- 107.

**MOLINA, Sandra**, "Las peñas folklóricas en Chile (1973-1986). El refugio cultural y político para la disidencia", *Aletheia*, Nº2, Vol. I, Argentina, Mayo de 2011, pp. 1- 18.

**MUNSELL, Elizabeth**, "Subculturas visuales y la intervención urbana. Santiago de Chile 1983-1987", *Comunicación y Medios* Nº 20, 2009, Santiago de Chile, s/n p.

**MONSIVÁIS, Carlos**, "El segundo sexo: no se nace feminista", *Revista Debate Feminista*, Año 10. Vol. 20. Octubre 1999, México, pp. 165-173.

**MONSIVÁIS, Carlos**, "Susan Sontag (1933-2004): la imaginación y la conciencia histórica", *Revista Debate Feminista*, Año 16. Vol. 31. Abril 2005, México, pp. 155-166.

**MONTECINOS, Sonia**, "Signos de exclusión: Las relaciones de género y el juego de lo invisible/visible", En *Revista MAD Nuevas exclusiones en la complejidad contemporánea*. Ediciones MAD: Magíster de Antropología y Desarrollo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2006, pp.139-148.

**MONTECINOS, Sonia**, "Símbolo Mariano y constitución de la identidad femenina en Chile", *Centro de Estudios Públicos*, Nº 39, Chile, 1990, pp. 283-290.

- MORENO, Hortensia**, "Guerra y género", *Debate feminista*, Año 13. Vol. 25. Abril 2002, México, pp. 73-114.
- MOULIAN, Tomás**, "La liturgia de la reconciliación", en RICHARD, Nelly (ed.), *Políticas y Estéticas de la memoria* Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, pp. 23-25.
- MOUFFE, Chantal**, "Feminismo, ciudadanía y política democrática radical", *Debate feminista*, Año 4. Vol. 7, Marzo 1993, México, pp. 3-22.
- MOUFFE, Chantal**, "Feminismo, democracia pluralista y política agnóstica", *Debate feminista*, Año 4. Vol. 7, Marzo 1993, México, pp. 86-99.
- O'DONNELL, Guillermo**: "Las Fuerzas armadas y el Estado Autoritario del Cono Sur de América Latina", p. 201. en: LECHNER, Norbert, *Estado y Política de América Latina*, Siglo XXI, México, 1981. p. 199-235.
- ONFRAY, Michael**, "El sexo, la sangre, la muerte". *Revista de Occidente* Nº 201, Febrero 1998, Madrid, pp. 33- 46.
- OBREGÓN, Vania**, "El régimen militar y las mujeres (1973 a 1989): Discurso oficial, prácticas y disciplinamiento", en: *Memoria, tradición y modernidad en Chile. Identidades al acecho*, Colección Investigadores Jóvenes, CEDEM, Ed. LOM, 2001, pp. 305- 339.
- OPPENHEIM, Lois**, "De la igualdad de oportunidades, al feminismo de la diferencia", *Cono Sur*, Nº 5, Vol. VI, FLACSO, Santiago de Chile, 1987, pp. 20-24.
- OSSA, Carlos**, "El jardín de las máscaras" en: RICHARD, NELLY, *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, pp. 71-76
- PALESTRA, Sandra**, "Mujeres en movimiento 1973-1989", Documento de trabajo FLACSO Chile, Serie Estudios Sociales Nº14, 1991, pp. 1- 94.
- PALMA, Milagros**, "Malinche: el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza", en: G. LUNA, Lola (comp.), *Género, clase y raza en América Latina. Algunas aportaciones*. Ediciones del Seminario Interdisciplinar Mujer y Sociedad. Universitat de Barcelona, 1991. pp. 131-149.
- PARRINI ROSES, Rodrigo**, "El poder, los fantasmas y los cuerpos. Políticas corporales y subjetivación en la Transición Chilena", *Revista Enfoques*, nº 5, Universidad Central de Chile, Santiago, 2006, pp. 29- 45.  
También disponible en: *Debate Feminista*, Año 17. Vol. 34. Octubre 2006, México, pp. 239-258.
- PAULSEN, Fernando**, "El Plan de la dictadura para la contingencia" (escrito desde la cárcel, donde estaba prisionero por realizar periodismo de denuncia), *Análisis*, Nº 132, 4 al 10 de Marzo de 1986, Chile, pp. 4-6.
- PALMA, Milagros**, "Malinche: el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza", en: G. LUNA, Lola (comp.), *Género, clase y raza en América Latina. Algunas aportaciones*. Ediciones del Seminario Interdisciplinar Mujer y Sociedad. Universitat de Barcelona, 1991, pp. 131-149.
- PINEDO, Javier**, "La vía chilena al socialismo de Salvador Allende y su relación con la modernidad", *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, Nº 17, año 2000, pp. 133-145.
- PRECIADO, Beatriz**, "Género y performance 3 episodios de un cybermanga feminista, queer, trans...", *Debate feminista*, Año 20. Vol. 40. Octubre 2009, México, pp. 111-123.
- RAMÍREZ CAPELLO, Enrique**, "Manual de Redacción", *Cuaderno Docente N°7*, Ed. Vicerrectoría Académica Universidad UNIACC, Chile, 2008, pp. 1-47.

- RIVERA, Enrique**, "Para comenzar a hablar", *La Quinta Rueda*, N°2, Santiago de Chile, 1972, pp. 8-9.
- RICHARD, Nelly**, "Imagen, recuerdo y borraduras", en: *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, pp. 165-172.
- RICHARD, Nelly**, "La crítica feminista como modelo de crítica cultural", *Revista Debate feminista*, año XX, Vol. 40, octubre de 2009, pp. 75-85.
- RICHARD, Nelly**, "¿Tiene sexo la escritura?", *Debate feminista*, Año 5. Vol. 9. Marzo 1994, México, pp. 127-139.
- RICHARD, Nelly**, "La problemática de los feminismos en los años de la transición en Chile", en MATO, Daniel (comp.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*, CLACSO, Caracas, Venezuela, 2001. pp. 227-237.
- RICHARD, Nelly**, "Culturas latinoamericanas: ¿Culturas de la repetición o culturas de la diferencia?", en MELLADO, Justo, RICHARD, Nelly (eds.), *Cuadernos de/para el análisis*, N° 1, diciembre de 1983, Santiago de Chile, pp. 103-109.
- RIVAS SAN MARTÍN, Felipe**, "Estéticas y Políticas del Deseo en Chile", *CARTA* N° 3, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera-Verano 2012, pp. 56-59.
- ROBINO, Carolina**, "Las Yeguas del Apocalipsis. Las últimas locas del fin del mundo", *Araucaria*, N° 736, 26 de Agosto- 1 de Septiembre, 1991, pp. 42-45.
- RODENES ADAM, Manuel, CHISMOL Ramón, ARANGO SERNA, Martín Darío**, "Un enfoque sistemático para realizar la tesis doctoral", *Psicothema*, Vol. 12, N° 2, 2000, España, pp. 474-478.
- RODRÍGUEZ, Jesusa**, "30 años de feminismo", *Debate feminista*, Año 11. Vol. 22. Octubre 2000, México, pp. 335-337.
- RODRÍGUEZ MONARCA, Claudia**, "Notas para una historia del teatro en Chile I", *Documentos Lingüísticos y Literarios* N° 23, Instituto de Lingüística y Literatura, UACH, Valdivia, Chile, 2000, pp. 43-51.
- ROSENFELD, Lotty**, *Balance con signo!*, Revista Cauce, Santiago, 1986, en: AAVV, *Cuadernos MAC, Chile años 70 y 80, Memoria y experimentalidad*, MAC Bicentenario, Julio 2011-Enero 2012, Museo de Arte Contemporáneo, Chile, pp. 16-16.
- RUIZ, Carlos**, "Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena", en: RICHARD, Nelly, *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, pp. 15-22.
- S/a**, "Trabajo de colectivo Ángeles Negros fue intervenido por patrulla policial", *La Época*, Noviembre de 1989.
- S/a**, "Polémica presentación: Desnudos de Teatro Moda en Museo de Bellas Artes", *El Mercurio*, sábado 29 de febrero de 1992, Chile, p. C9.
- SALAS, Fabio**, "Las Yeguas del Apocalipsis", *Revista Cauce*, 1 al 7 de mayo de 1989, pp. 26-29.
- SANCHEZ, Cecilia**, "El cuerpo descentrado y la memoria de sus marcas en Chile", *Revista Universum*, N° 18, 2003, Universidad de Talca, Chile, pp. 219-229.
- SANTANDER, Carlos**, "Literatura y cambios", *La Quinta Rueda*, N°8, Santiago, Quimantú, julio de 1973, pp. 14-16.



**SANTA CRUZ, Eduardo**, "Discurso televisivo, exclusión e inclusión social", Centro de Estudios de la Comunicación, Documentos de trabajo Nº 4, Universidad de Chile, 2007, pp. 5-11.

**SANDOVAL ESPINOZA, Alejandra**, "Capítulo II: Las brigadas muralistas en Chile", en: *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*, Sur Ediciones, 2001, Santiago de Chile, pp. 25-50.

**SAUL, Ernesto**, "Balance de una acción de arte. Reconocer su propia historia cara", *Cauce*, 22 al 28 de octubre de 1985, s/n. p.

**SIEMON, Jo**, "La construcción de identidad colectiva en MEMCH'83", *Sociedad & Equidad* Nº 2, Julio de 2011, pp. 46-65.

**SONTAG, Susan**, *Contra la Interpretación*, en: *En contra de la interpretación y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984. Traducción de Horacio Vázquez Rial. pp. 15-27.

**SCOTT, Joan W.**, "Preguntas no respondidas", *Debate feminista*, Año 20. Vol. 40. Octubre 2009, Traducción Julia Constantino, pp. 100-111.

**SUBERCASEAUX, Bernardo**, "El sueño de la razón produce monstruos (y también su vigilia", en: RICHARD, NELLY, *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, pp. 65-70.

**SUBERCASEAUX, Bernardo**, "Identidad Chilena. Jorge Larraín", *Revista Universum*, Nº 16, Universidad de Talca, Chile, 2001, pp. 479-482.

**TÁBORA, Rocío**, "Desde nuestros cuerpos: hacia una nueva lectura de la política, la democracia y la sexualidad en Centroamérica", Colección Cuadernos de Desarrollo Humano Sostenible 3, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) Colonia Palmira, Ave. República de Panamá, Tegucigalpa, Honduras. Noviembre, 2001. s/n p.

**TORRICELLA, Andrea**, "La relación lenguaje-cuerpo-performatividad en la obra de Judith Butler: una cartografía", *Debate feminista*, Año 20. Vol. 40. Octubre 2009, México, pp. 229-139.

**VALDÉS Teresa**, "Las mujeres y la dictadura militar en Chile", Material de discusión Programa FLACSO, Santiago de Chile, nº 94, marzo de 1987, pp. 1-59.

**VALDÉS, Teresa, WEINSTEIN, Marisa, TOLEDO, María Isabel, LETELIER, Lilian**, "Centros de madres 1973-1989. ¿Sólo disciplinamiento?", Documento de trabajo FLACSO Chile, Nº 416, Julio de 1989, pp. 1-189.

**VARGAS VALENTE, Virginia**, "Apuntes para una reflexión feminista sobre el movimiento de mujeres", en: Luna G., Lola (comp.): *Género, clase y raza en América latina, algunas aportaciones*. Seminario Interdisciplinar Mujeres y sociedad. Universitat de Barcelona, 1991, pp. 195- 204.

**VASCONI, Tomás**, "Dependencia y Superestructura (notas para un programa de trabajo)", *Revista Mexicana de Sociología* Vol. 31, No. 4, Memorias del IX Congreso Latinoamericano de Sociología, 1 Oct. - Dic., 1969, México, pp.795-816.

**VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel**, "El general Pinochet en los infiernos", *Revista Araucaria*, Nº 43, 1988, p. 13.

**VERDUGO, Patricia**, "Te acuerdas", en RICHARD, Nelly, *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, pp. 43-46.

**VITALE, Luis**, "Las Manifestaciones de la Conciencia de clase en el Movimiento Obrero latinoamericano", *Cuadernos Marxistas Latinoamericanos de Educación Política*, Ediciones El Topo Obrero, Venezuela, 1982, s/n p.

**VON BRAUNMÜHL, Claudia**, "Mainstreaming gender. Entre el discurso crítico y el discurso burocrático del poder", *Género, feminismo y masculinidades en América Latina*, Ediciones Böll, octubre de 2001, El salvador, pp. 81-103.

**WALDMAN MITNICK, Gilda**, "Chile: indígenas y mestizos negados", *Revista Política y Cultura*, Nº 21, Abril 2004, España, pp. 97-110.

**ZARZA, V.;** "Superando el medio: el espectáculo somos nosotros". *Revista de Occidente* Nº 309, Febrero 2007, Madrid, pp. 78- 86.

## Tesis consultadas

- **ANTIVILO PEÑA, Julia**, *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México.1970-1980.*

Directora: Alejandra Araya Espinoza.

Tesis para acceder al Grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Santiago de Chile, 2006.

- **CANTO NOVOA, Nadinne**, *Cultura y Hegemonía. Notas sobre la construcción del Hombre Nuevo en la Unidad Popular.*

Director: Rodrigo Zúñiga Contreras

Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Arte, Departamento de Teoría del Arte de la Universidad de Chile, 2010.

- **DE LA CRUZ LICHET, Virginia**, *Retratos Fotográficos Post-Mortem en Galicia (Siglos XIX y XX).*

Directora: Estrella de Diego Otero

Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo). Madrid, España, 2010.

- **GÁRATE CISTERNAS, Rodolfo Andrés; NAVARRETE ROVANO, José Luis**, *Teleanálisis. El Registro No Oficial de una época.*

Profesor Guía: Tiziana Panizza Montanari

Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social, Universidad Diego Portales, Facultad de Ciencias de la Comunicación e Información  
Escuela de Periodismo, Santiago de Chile, 2002.

- **JARA PARRA, Natalia**, *Los proyectos críticos de Marta Traba y Nelly Richard: Trayectos de la escritura sobre arte en Latinoamérica.*

Profesora guía: Ana María Risco N.

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Teoría e Historia del arte, Facultad de Artes, Departamento de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2012.

- **LESKINEN, Auli**, *Huellas de Eros y Thánatos en la narrativa de Diamela Eltit. La palabra en movimiento en el juego entre tropos, metáforas y deconstrucciones lingüísticas.*

Universidad de Helsinki, Facultad de Artes, Finlandia, 2008.

- **MAYAYO BOST, Patricia**, *El mito en la obra de André Masson*.  
 Director: Juan Antonio Ramírez Domínguez  
 Tesis Doctoral inédita de la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte. Madrid, España, 1998.
- **PARREÑO VELASCO, José María**, *El arte comprometido en España en los años setenta y ochenta*.  
 Director: Valeriano Bozal.  
 Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo). Madrid, España, 1995.
- **PINTO PAGANINI, Paulina Camila**, *De las Políticas de Estado a las Políticas del Cuerpo: Prácticas performáticas en América Latina*.  
 Profesor Guía: Jaime Cordero.  
 Memoria para optar al grado académico de Licenciada en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría e Historia del Arte, Santiago, Chile, 2006.
- **RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Clarissa**, *La recreación del andrógino y sus representaciones en el arte y los mass media: un estudio etnográfico sobre los roles de género*.  
 Director: Francisco García García.  
 Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Madrid, España, 2009.
- **REYES SANCHEZ, Rigoberto**, *Arte, Política y Resistencia durante la Dictadura Chilena: del CADA a Mujeres por la Vida*.  
 Directora: Maya Aguiluz Ibargüen.  
 Tesis para optar al Grado de Maestro en Estudios Latinoamericanos, Universidad nacional Autónoma de México, 2012.
- **SCHULZE URIBE, Valentina**, *Arte y violencia, alteridad periférica y heterotopía en la estética de Diamela Eltit (1979-1989)*.  
 Profesor Guía: María Eugenia Brito.  
 Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría e Historia del Arte, Santiago, Chile, 2009.
- **SUSTAITA ARANDA, Juan Antonio**, *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*.  
 Directora: Selina Blasco.  
 Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo). Madrid, España, 2011.
- **VILLAPLANA, Virginia**, *Nuevas Violencias de género, arte y cultura visual*.  
 Director: Pedro Ortuño Mengual.  
 Tesis Doctoral de la Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes, Murcia, España, 2008.

**AAVV**, *Chile Vive. Muestra de Arte y Cultura*. Círculo de Bellas Artes de Madrid, España, 1987.

**AAVV**, *Imaginarios de la resistencia. A 40 años del golpe*, Museo de la Solidaridad salvador Allende, Chile, 2013.

**AAVV**, *Cuadernos MAC, Chile años 70 y 80, Memoria y experimentalidad*, MAC Bicentenario, Museo de Arte Contemporáneo, Chile, Julio 2011-Enero 2012.

**AAVV**, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España, 2012.

**AAVV**, *Luces, cámara, acción...¡corten!*. Videoacción: el cuerpo y sus fronteras. IVAM. Valencia, 1997.

**AAVV**, Cuestionario de Donaciones Bicentenario, 2010, en: **AAVV**, *Cuadernos MAC, Chile años 70 y 80, Memoria y experimentalidad*, MAC Bicentenario Museo de Arte Contemporáneo, Chile, Julio 2011-Enero 2012.

**AAVV**, *Trazos de memoria, Ilustraciones animadas creadas a partir de los testimonios del archivo audiovisual de Londres 38, espacio de memorias*. Londres 38, Chile, 2012.

**ALTAMIRANO, Carlos, et. al** (ed.) *Cegado por el oro. Carlos Leppe*, AGDT& editores, Santiago de Chile, junio de 1998, 1.000 ejemplares.

**ANDREAU, Tomás, PERTUZÉ, Claudia**, *Copiar el edén - Arte reciente en Chile*, Santiago de Chile: Gerardo Mosquera Ediciones, 2009.

**BARRÍA, Mauricio, SANFUENTES, Francisco (ed.)**, *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, Colección escritos de Obras, serie Seminarios, Chile, 2011.

**CADA**, *Ruptura*, Documento de arte, Ed. C.A.D.A., Santiago, Chile, Agosto de 1982.

**CÍSCAR CASABÁN, Consuelo (ed.)** *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas bajo la dictadura en Chile*, IVAM Documentos Iberoamericanos, Institut Valencià D'art Modern, España, 2011.

**GALAZ, Gaspar, IVELIC, Milan**, *Chile arte actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.

**GALAZ, Gaspar, IVELIC, Milan**, *La pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981*, Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.

**RICHARD, Nelly**, *Cuerpo correccional*, Francisco Zegers (ed.), Chile, 1980.

**SAAVEDRA, Ana María, ALARCÓN, Luis** (eds.) *Acción Cerezo*, catálogo sobre la obra y trayectoria del artista Jorge Hernández Esguep (Jorge Cerezo), Proyecto Auspiciado por la Universidad Austral de Chile, Ed. Valente, Chile, 2011. 500 ejemplares, obsequio de Jorge Cerezo (Anjeles Negros).

## Documentos consultados en la web

- **AGUILAR, Mario**, “La historiografía de los derechos humanos en Chile: Memorias y testimonios historiográficos del régimen militar”. *Diálogos* (7) 1.  
<[http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol7\\_atg4.htm](http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol7_atg4.htm)>  
Consultado el 18 de Diciembre de 2011.
- **AGUIRRE, Osvaldo**, “Los libros que la dictadura militar no pudo destruir”, *Cuadernos de la memoria*.  
<[http://www.elortiba.org/quelib.html#Los libros que la dictadura militar no pudo destrui](http://www.elortiba.org/quelib.html#Los%20libros%20que%20la%20dictadura%20militar%20no%20pudo%20destrui)  
r>  
Consultado el 06 de enero de 2012.
- **ALLENDE PINTO, Luciano**, “Duelo y melancolía en la postdictadura. Discusiones en torno al pensamiento crítico en el Chile de la transición”, texto expuesto en el *IV Seminario de Pensamiento Filosófico en Chile: El desafío filosófico de recuperar el pasado y pensar el presente en Chile*, organizado por el Grupo de Investigación en Filosofía Chilena, agosto del 2012.  
<<http://es.scribd.com/doc/134398319/Duelo-y-Melancolia-en-La-Postdictadura-I-Allende>>  
Consultado el 15 de marzo de 2013.
- **AMARAL, Aracy**, “Aspectos do nao-objetualismo no Brasil”, Primer coloquio latinoamericano sobre arte no objetual, Medellín, 1981, p.1. Citado en: De Gracia, Silvio, “Arte de acción en Latinoamérica: Cuerpo Político y Estrategias de Resistencia”, Escáner Cultural, Santiago de Chile, 2010.  
<<http://revista.escaner.cl/node/1998>>  
Consultado el 10 de diciembre de 2010.
- **AZNAR, Sagrario**, “La memoria lúcida”, Bolboquet #8 Bárbaro, Webzine de estética, creación y pensamiento, octubre de 2007,  
<<http://bilboquet.es/B8/PAG/B8barbaro.html>>  
Revisado en 2007.
- **BARRAZA RISSO, Angela**, entrevista a Francisco Casas, “Francisco Casas y la mejor performance que se ha hecho en la historia de Chile”, Fisuras s/n, Chile, 2013.  
<<http://www.fisura.cl/2013/10/entrevista-francisco-casas.html>>  
Revisado el 21 de abril de 2014
- **BECERRA, Mauricio**, Entrevista a Juan Pablo Cárdenas, *Portal web El ciudadano*, Enero 2007.  
<<http://www.elciudadano.cl/2006/12/15/443/juan-pablo-cardenas-belisario-velasco-asesino-larevista-analisis/>>  
Consultado el 13 de octubre de 2012.
- **BELTRÁN DE GUEVARA, Sonia**, “Herramientas políticamente estratégicas para la lucha emancipadora feminista”, *Revista Pueblos*, 2008, s/n p.  
<<http://www.revistapueblos.org/old/spip.php?article1475>>  
Consultado el 15 de enero 2012.
- **BRITO, Daniel**, “Arte y Dictadura: una relación contextual”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, Vol 1, Nº 15, 1982, s/n p.  
<<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1206&context=inti>>  
Consultado el 30 de diciembre de 2011.

- **BONASSO, Miguel:** “24 años del golpe del 24 de marzo de 1976. Los dueños de la espada”. *Periódico Página 12*. Suplemento especial 24 años del Golpe, s/n p.  
<<http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/especial/nota1.htm> >  
Citado el 05 de enero de 2012.
- **BOWEN SILVA, Martín,** “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2008 pág. 4.  
< <http://nuevomundo.revues.org/13732>>  
Consultado el 07 julio 2012.
- **BUTLER, Judith,** “Cuerpos en alianza y la política de la calle”, *Transversales*, Nº 26, Junio de 2012, s/n p. Corresponde a la intervención, “Bodies in Alliance and the Politics of the Street”, tuvo lugar el 7 de septiembre de 2011, en Venecia, en el marco de la serie de conferencias *The State of Things*, organizada por la Oficina de Arte Contemporáneo de Noruega (OCA). Traducción de Patricia Soley-Beltrán  
<<http://www.trasversales.net/t26jb.htm>>  
Consultado el 4 de enero de 2013.
- **BRUNNER, José Joaquín,** “ Los intelectuales y el campo cultural” FLACSO-Chile, FLACSO Documento de Trabajo (Chile), No.149, 1982 , s/n p.  
< <http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1982/DT/001082.pdf>>  
Consultado el 22 de agosto de 2012.
- **BRUNNER, José Joaquín, FLISFISCH, Angel,** “Los intelectuales y la organización de la cultura”, FLACSO-Chile, Santiago, Chile, 1983.  
<<http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1983/libro/000026.pdf>>  
Consultado el 22 de agosto de 2012.
- **BRUNNER, José Joaquín,** “Notas sobre cultura popular, industria cultural y modernidad”, FLACSO-Chile, Material de Discusión No.70, 1985.  
< <http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1985/DT/000909.pdf>>  
Consultado el 22 de agosto de 2012.
- **BRUNNER, José Joaquín,** “Políticas culturales de oposición en Chile”, FLACSO-Chile - Material de Discusión; No.78, 1985.  
<<http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1985/DT/000917.pdf>>  
Consultado el 22 de agosto de 2012.
- **BRUNNER, José Joaquín,** “TV, violencia y público”, FLACSO-Chile, Documentos de Trabajo-Serie Educación y Cultura , No 40,1993.  
<<http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1993/DT/000627.pdf>>  
Consultado el 22 de agosto de 2012.
- **BRUNNER, José Joaquín,** “Universidad cultura y clases sociales”, FLACSO-Chile, Documento de Trabajo, N° 85, 1979.  
<<http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1979/DT/001212.pdf>>  
Consultado el 10 de febrero de 2013.
- **BRUNNER, José Joaquín,** “Vida cotidiana, sociedad y cultura: Chile, 1973-82”, FLACSO-Chile, Documento de Trabajo No.151, 1982.  
< <http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1982/DT/001084.pdf>>  
Consultado el 12 de febrero de 2013.

- **BRUNNER, José Joaquín**, “América Latina entre la cultura autoritaria y la cultura democrática: legados y desafíos”, FLACSO-Chile , Material de Discusión No.103, 1987.  
<<http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1987/DT/000313.pdf>>  
Consultado el 15 de enero de 2013.
- **BRUNNER, José Joaquín**, “Autoritarismo y cultura en Chile”, FLACSO-Chile, Material de Discusión N°.44, Chile, 1983  
< <http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1983/DT/001050.pdf>>  
Consultado el 13 de febrero de 2013
- **BRUNNER, José Joaquín**, “Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile”. (En: Richard, Nelly. Arte en Chile desde 1973) -- En: *Contribuciones (Chile)*. FLACSO. No.46, FLACSO-Chile, 1987, pp.57-68.  
<<http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1987/DT/000332.pdf>>  
Consultado el 15 de enero de 2013.
- **BRUNNER, José Joaquín**, “Cultura y política, algunos problemas”  
<<http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1984/DT/000971.pdf>>  
Consultado el 22 de agosto de 2012.
- **BRUNNER, José Joaquín**, *El orden del cotidiano, la sociedad disciplinaria y los recursos del poder*, FLACSO-Chile -- ( - Documento de Trabajo (Chile)) – 1977.  
<<http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1977/DT/001236.pdf>>  
Consultado el 22 de agosto de 2012.
- **BRUNNER, José Joaquín**, *La organización liberal de la cultura*, FLACSO-Chile , Documento de Trabajo (Chile); No.78) -- 1979 .  
<<http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1979/DT/001205.pdf>>  
Consultado el 10 de diciembre de 2012.
- **BRUNNER, José Joaquín**, La cultura como objeto de políticas, FLACSO-Chile, Material de Discusión; No.74) – 1985.  
<<http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1985/DT/000913.pdf>>  
Consultado el 10 de diciembre de 2011.
- **BRUNNER, José Joaquín**, “La cultura política del autoritarismo”, FLACSO-Chile, Santiago, Chile, 1983, pp.211-228 .  
<<http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1983/libro/000035.pdf>>  
Consultado el 10 de diciembre de 2011.
- **CAÑUQUE, Lorena, KROPFF, Laura**, “MapUrbe’zine: Los cuerpos de “la lucha” en el circuito Heavy-Punk Mapuche”, en *E-misférica: Body, Matters*, Corpografías, Nov. 2007, s/n. p.  
< [http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42\\_pg\\_canuqueo\\_kropff.html](http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42_pg_canuqueo_kropff.html)>  
Consultado el 10 de junio de 2011.
- **CAMNITZER, Luis**, “La Corrupción en el Arte / El Arte de la Corrupción” (texto escrito en 1995 para la edición 4/5 1995 de la *Revista Neue Bildende Kunst*, dedicada a El Síndrome de Marco Polo).  
<<http://www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-camnitzer.htm>>  
Consultado el 10 de diciembre de 2012.
- **CASILDA BÉJAR, Ramón**, “América Latina y el Consenso de Washington”, Boletín Económico de ICE N° 2803, del 26 de abril al 2 de mayo de 2004, pp. 19-38.  
<[http://biblioteca.hegoa.ehu.es/system/ebooks/14120/original/America\\_Latina\\_y\\_el\\_consenso\\_de\\_Washington.pdf](http://biblioteca.hegoa.ehu.es/system/ebooks/14120/original/America_Latina_y_el_consenso_de_Washington.pdf)>  
Consultado el 2 de febrero 2012.

- **CEME, Centro de Estudios Miguel Enríquez**, “Guerra Patriótica y Nacional GPN. Una estrategia abortada”, en Centro de Estudios Miguel Enríquez- Archivo Chile, s/n p.  
<<http://www.archivo-chile.com>>  
Consultado el 15 de junio de 2012.
- **CHAPLEAU, LeAnn**, “La cultura chilena bajo Augusto Pinochet”, *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston*, 2003 (Vol. 2) pp. 45-83.  
<[http://chrestomathy.cofc.edu/pv\\_obj\\_cache/pv\\_obj\\_id\\_37BBCE3C8BC8D9055342E2210966C80B910C0300/filenam](http://chrestomathy.cofc.edu/pv_obj_cache/pv_obj_id_37BBCE3C8BC8D9055342E2210966C80B910C0300/filenam)>  
Consultado el 10 de enero de 2013.
- **DACHARY, Alfredo César, ARNAIZ BURNE, Stella Maris**, Pueblos originarios y Turismo en América latina, la conquista continúa, Estudios y perspectivas en Turismo, Vol. 18, pp. 69-91.  
<[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-7322009000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-7322009000100005&script=sci_arttext)>  
Consultado el 15 de diciembre de 2012.
- **DE GRACIA, Silvio**, “Arte de acción en Latinoamérica: Cuerpo Político y Estrategias de Resistencia”, Escáner Cultural, Santiago de Chile, 2010.  
<<http://revista.escaner.cl/node/1998>>  
Consultado el 10 de diciembre de 2010.
- **DE LA TORRE, María Antonia**, “Una Aproximación a la Modernidad. Conformación de una Semiosfera”, Universidad de Huelva, España, 2007.  
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2555137>>  
Consultado el 30 de marzo de 2012.
- **DEL RE, Alexander**, “Caminando sobre un puente colgante: Arte de performance en Chile pos-dictatorial”, *Performancelogía Todo sobre performance*, 2006.  
<<http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/12/caminando-sobre-un-puente-colgante.html>>  
Consultado el 30 de diciembre de 2012.
- **DÉLANO, Manuel**, “Éxito en Chile del encuentro cultural a favor de la democracia”, *El País*, 15 de julio de 1988.  
<[http://elpais.com/diario/1988/07/15/cultura/584920810\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/07/15/cultura/584920810_850215.html)>  
Consultado el 31 de enero de 2012.
- **DERECHOS CHILE**, “Cronología principales eventos ocurridos durante la dictadura: 1973-1990”  
<<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:z10h-BNSiuQJ:educosocial.wikispaces.com/file/view/cronologia%2Bgobierno%2Bpinochet.doc+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=cl>>  
Revisado el 15 de septiembre de 2011.
- **ELTIT, Diamela**, “Cargas y descargas”, *Hemispheric Institut, Body Matters/ Corpografías*, Nº 4.2. Noviembre de 2007.  
<[http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42\\_pg\\_eltit.html](http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42_pg_eltit.html)>  
Consultado el 5 de mayo de 2012.
- **ESCOBAR NIETO, Marcia, FERNÁNDEZ DROGUETT, Roberto**, “Performatividad, memoria y conmemoración: la experiencia de la marchaRearme en el Chile post-dictatorial”, en *Forum: Qualitative Social Research*, Nº 2, Vol. 9, Mayo 2008.  
<<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/389/846>>  
Consultado el 5 de septiembre de 2012.



- **FARINA, Fernando**, "Tucumán Arde". *Revista Virtual RosariArte*. Edición 89, Año VIII. 2002, pp.  
<<http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/index.htm>>  
Consultado el 8 de octubre de 2011.
- **FEIJOO, María del Carmen**, "La influencia de los referentes teóricos y de los contextos sociales en la fijación de las agendas de investigación sobre las relaciones de género". En: Virginia Guzmán y Eugenia Holo (eds.): *El Conocimiento como un hecho político*. Santiago de Chile: Centro de Estudios de la Mujer. 1996.  
< <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/vargas.doc>>  
Consultado el 29 de diciembre de 2011.
- **GAGO, Verónica**, "Estratégicamente nosotras", *Las/12 Revista Página 12*, Argentina, 16 de octubre de 2009, s/n p. A través de FLACSO Educación.  
<<http://educacion.flacso.org.ar/en-los-medios/entrevista-nelly-richard>>  
Consultado el 9 de febrero de 2013.
- **GALTUNG, Johan**, "Violencia, guerra y su impacto", Foro para Filosofía Intercultural – Polylog, 5. s/n p.  
<<http://them.polylog.org/5/fgj-es.htm>>  
Consultado el 4 de febrero de 2012.
- **GAMARNIK, Cora**, "Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina", *Revista Nuevo Mundo*, junio de 2012, s/n p.  
<<http://nuevomundo.revues.org/63127>>  
Consultado el 27 de agosto de 2012.
- **GODOY, Iván**, "Señor Francisco Brugnoli".  
< [xa.yimg.com/kq/groups/16012154/730733737/name/CARTA](http://xa.yimg.com/kq/groups/16012154/730733737/name/CARTA) >  
Consultado el 01 de marzo de 2013.
- **GÓMEZ-PEÑA, Guillermo**, "Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de `antropología inversa`", *Hemispheric Institut additional Performance*, s/n p.  
<<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/hidvl-additional-performances/item/397-pocha-texts-dioramas> >  
Consultado el 2 de febrero de 2013.
- **GONZÁLEZ, Mónica**, "El rol de los medios en la Operación Colombo", Reportajes de Investigación, *CIPER Centro de Investigación Periodística*. s/n p. en el siguiente enlace se encuentra su investigación con nombres de los implicados, así como correspondencia inédita de la DINA relacionada con la "Operación Colombo".  
<<http://ciperchile.cl/2008/05/29/el-rol-de-los-medios-en-la-operacion-colombo/>>  
Consultado el 24 de septiembre de 2012.
- **GONZALEZ, Leonardo**, "Performance en Chile: Su Desconstrucción y resignificación en la historia del arte. Entrevista a Alexander Del Re", *Action. Art Magazine sobre la acción*, nº 1, s/n p.  
<[http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades\\_01/ASOCIACIONES/perfopuerto/alexander/entrevista.htm](http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades_01/ASOCIACIONES/perfopuerto/alexander/entrevista.htm)>  
Consultado el 20 de mayo de 2011.
- **GONZÁLEZ, Patricio**, "Eduardo Frei Montalva y la revolución en libertad", *CEME Centro de Estudios Miguel Enríquez, Archivo Chile*, 2005, s/n p.  
<[http://www.archivochile.com/Gobiernos/varios\\_otros\\_gob/GOBotros0007.pdf](http://www.archivochile.com/Gobiernos/varios_otros_gob/GOBotros0007.pdf)>  
Consultado el 19 de julio de 2012.

- **GUSINDE, Martín**, *Los indios de tierra del Fuego*. Vol. I; *Los Selk`nam* Capítulo V: El desierto fueguino. Edición Digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes  
<[http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09253957522481995332268/p0000001.htm#I\\_8](http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09253957522481995332268/p0000001.htm#I_8)>  
Consultado el 10 de junio de 2012.
- **HERNANDEZ, Vicente Antonio**, "El punk chileno", *Memoria Chilena Artículos para el Bicentenario*, Chile, s/n p.  
<<http://www.memoriachilena.cl/upload/mi973057249-2.pdf>>  
Consultado el 10 de diciembre de 2012.
- **HENRÍQUEZ MOYA, Rodrigo**, "30 años de políticas culturales: Los legados del autoritarismo.", *Revista Digital Sepiensa*, Chile, s/n p.  
< <http://www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=174>>  
Consultado el 4 de febrero de 2012
- **HINER, Hillary**, "De la olla común a la acción colectiva", *Polis Revista Latinoamericana*, Nº 28, s/n p.  
<<http://polis.revues.org/1222>>  
Consultado el: 27 de Noviembre de 2012.
- **HUMBLLOT, Catherine**, "La historia de un pueblo en los muros de Chile. Conversación con José Balmes", *Le Monde*, Francia, 13 de junio de 1974. Traducido del francés por Fernando Orellana.  
< <http://www.abacq.net/imaginaria/003.htm>>  
Consultado el 18 de agosto de 2012.
- **HUMERES, Paulina**, *Memoria y experimentalidad*, MAC. Bicentenario Museo de Arte Contemporáneo.  
<[http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion\\_arte\\_experimental/paulina\\_humeres.pdf](http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion_arte_experimental/paulina_humeres.pdf)>  
Consultado el 15 de octubre de 2013.
- **LEIVA QUIJADA, Gonzalo**, "Políticas de muerte y transfiguraciones en la reciente fotografía chilena (1976-2004)". *Comunicación y medios*, Revista del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, Nº 15, 2011, p. 114.  
< <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/12086/12442>>  
Consultado el 19 de junio de 2012.
- **MARCAZZOLO, Leo**, "La primera marcha gay", *Archivo The Clinic*, 02 de octubre de 2011.  
<<http://www.theclinic.cl/2011/10/02/la-primera-marcha-gay/>>  
Consultado el 1 de enero de 2013.
- **MAYOBRE, Purificación**, "Decir el mundo en femenino" en *Identidad y Cultura. Simposio Internacional de Filosofía*. Ed. Universidad de la Coruña - Servicio de Publicaciones. La Coruña, España, 2001, págs. 251-263.  
<[http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/decir\\_el\\_mundo\\_en\\_femenino.doc](http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/decir_el_mundo_en_femenino.doc)>  
Consultado el 5 de junio de 2012.
- **MEDINA, Sergio**, "Historia de nuestra moneda chilena".  
<<http://detodounpoco9.bligoo.es/conociendo-nuestra-moneda-chilena>>  
Consultado el 12 de febrero de 2013.
- **MELLADO, Justo Pastor**, "De las artes de la huella a las artes del desplazamiento." *Escritos de Contingencia*.  
<[http://www.justopastormellado.cl/cuadernos/de\\_las\\_artes\\_de\\_la\\_huella.html](http://www.justopastormellado.cl/cuadernos/de_las_artes_de_la_huella.html)>  
Consultado el 15 de junio de 2011.

- **MELLADO, Justo Pastor**, "Promoción Popular: Una gran metáfora para la producción artística". Octubre 2003.  
<[http://www.justopastormellado.cl/proyectos\\_especificos/2003/20031031.html](http://www.justopastormellado.cl/proyectos_especificos/2003/20031031.html)>  
Consultado el 18 de agosto de 2012.
- **MELLADO, Justo Pastor**, "El concepto de filiación y su intervención en el concepto de periodización del arte chileno contemporáneo", *Editado por Numcero Multimedia para Sepiensa.cl*, Chile, s/n p.  
<[http://www.sepiensa.cl/ed\\_digital/el\\_concepto\\_de\\_filiacion.pdf](http://www.sepiensa.cl/ed_digital/el_concepto_de_filiacion.pdf)>  
También disponible en la web del autor:  
<[http://www.justopastormellado.cl/escritos\\_cont/semanal/2002/20020109.html](http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2002/20020109.html)>  
Consultado el 21 de febrero de 2013.
- **MELLADO, Justo Pastor**, "Notas sobre la identidad plástica chilena", *Escritos de contingencia*, web personal del autor. Escrito incluido también en el Catálogo II Bial de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre, Brasil, noviembre de 1999.  
<[http://www.justopastormellado.cl/cuadernos/notas\\_sobre\\_la\\_identidad.html](http://www.justopastormellado.cl/cuadernos/notas_sobre_la_identidad.html)>  
Consultado el 30 de agosto de 2012.
- **MELLADO, Justo**, "Eugenio Dittborn, La coyuntura de 1976-1977".  
<<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=212>>  
Consultado el 20 de enero de 2014.
- **MIRANDA G., David**, "Los movimientos sociales de izquierda en Chile, 1973-1990. La lucha contra la dictadura".  
<<http://davidgmiranda.blogspot.com/>>  
Consultado el 26 de enero de 2012.
- **MONTECINOS, Sonia**, *Palabra dicha. Ensayos sobre identidades, género y mestizaje*. Publicación Internet. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Colección de Libros Electrónicos, Serie Estudios, Chile, 1997.  
<<http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/biblioteca/docs/libros/palabra.pdf>>  
Consultado el 26 de enero de 2012.
- **MONTECINOS, Sonia**, "De la mujer al género: implicancias académicas y teóricas", Archivo Chile CEME Centro de Estudios Miguel Enríquez, Chile, 1996, s/n p.  
<[http://www.archivochile.cl/Mov\\_sociales/mov\\_mujeres/doc\\_gen\\_cl/MSdocgenc10013.pdf](http://www.archivochile.cl/Mov_sociales/mov_mujeres/doc_gen_cl/MSdocgenc10013.pdf)>  
Consultado el 10 de enero de 2011.
- **NAVARRO CEARDI, Arturo**, "Cultura, Televisión y violencia en América Latina (El caso chileno)", p. 2.  
<<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring03/culturaypaz/navarro.pdf>>  
Consultado el 14 de mayo de 2012.
- **S/A**, "Repugnante espectáculo: ¿Y la policía? Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron maracos en la Plaza de Armas", *El Clarín*, 24 de abril de 1973, Santiago de Chile. Transcripción de la contraportada del diario "El Clarín".  
<<http://www.cuds.cl/articulos/5dic07clarin.htm>>  
Consultado el 10 de diciembre de 2012.
- **S/A**, Entrevista a Patricia Rivadeneira, "Patricia Rivadeneira recuerda bullada performance con bandera chilena", *La Nación*, Miércoles 9 de enero de 2013.  
<<http://www.lanacion.cl/patricia-rivadeneira-recuerda-bullada-performance-con-bandera-chilena/noticias/2013-01-09/010903.html>>  
Consultado el 21 de octubre de 2013.

- **NOVOA DONOSO, Soledad**, “Artes y géneros”, Transcripción de la segunda mesa de conversación del seminario realizado en el marco de la exposición *Handle with Care*. Mujeres artistas en Chile 1995 - 2005 realizada bajo la curatoría de Yenniferth Becerra, Ana María Saavedra y Soledad Novoa, Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal, 9 de marzo al 13 de abril 2007. Participan Adriana Valdés, Alejandra Castillo, Pablo Selín Carrasco, Héctor Hernández Montecinos, Nelly Richard, Soledad Novoa Donoso) 11 de abril 2007.  
< [http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/teoricos\\_invitados.htm](http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/teoricos_invitados.htm)>  
Consultado el 10 de febrero de 2011.
- OQUENDO- VILLAR, Carmen**, Entrevista realizada a Víctor Hugo Robles “El Che de los gays”, *E-misférica* N° 6.1, Santiago de Chile, 6 de abril de 2009, s/n p.  
<<http://hemi.nyu.edu/hemi/es/victor-hugo-robles-entrevista>>  
Consultado el 29 de diciembre de 2012.
- **OQUENDO- VILLAR, Carmen**, “Chile 1973 - El golpe y la voz de la ley”, *E-misférica Performance y Ley*, N° 3.1, junio de 2008, s/n p. Incluye audio de las radios del momento que retrataban la situación posterior al golpe de Estado.  
<[http://hemisphericinstitute.org/journal/3.1/esp/es31\\_pg\\_oquendo\\_villar.html](http://hemisphericinstitute.org/journal/3.1/esp/es31_pg_oquendo_villar.html)>  
Consultado el 29 de marzo de 2011.
- **PADÍN, Clemente**, “En las avanzadas del arte latinoamericano. El arte en las calles”, *Escáner Cultural*, N° Edición Especial N° 13, Abril de 2001, s/n p.  
<<http://www.escaner.cl/especiales/libropadin/padin07.html>>  
Consultado el 20 de enero de 2013.
- **PADÍN, Clemente**: “El arte en las calles”, ponencia presentada en el Primer Encuentro Bienal Alternativo de Arte Tomarte, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario, Santa Fe, Argentina, 1990. Citado en De Gracia, Silvio: “Arte de acción en Latinoamérica: Cuerpo Político y Estrategias de Resistencia”, *Escáner Cultural*, Santiago de Chile, 2010.  
<<http://revista.escaner.cl/node/1998>>  
Consultado el 10 de diciembre de 2010.
- **PALTRINIERI, Amanda**, “Las últimas fotos antes de la masacre”, *Revista Nueva*, N° 381, Buenos aires, Argentina, Noviembre de 1998, s/n p.  
<<http://www.amanza.com.ar/amanda/Notas/Onas.htm>>  
Consultado el 04 de junio de 2012.
- **PANTOJA, Julio**: “A treinta años de golpe militar: El aniversario del golpe de Estado en Argentina y la fotografía”, en *Hemisférica* N° 3.1, Junio de 2008.  
<[http://hemisphericinstitute.org/journal/3.1/esp/es31\\_pg\\_pantoja.html](http://hemisphericinstitute.org/journal/3.1/esp/es31_pg_pantoja.html)>  
Consultado el 21 de diciembre de 2011).
- **PAREDES, Jenny**, “Lectura semiótica de cuatro monedas chilenas” en: *Revista Electrónica Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, N° 23-24, s/n p.  
<[http://www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=141](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=141)>  
Consultado el 10 de junio de 2012.
- **PICHARDO, A.**; Conferencia inaugural del XI Encuentro Internacional: “Arte y Revolución”. Arte y Cultura de Solidaridad. *Revista Digital Rebelión*. 26 marzo 2009.  
< <http://www.rebelion.org>>  
Consultado el 18 de agosto de 2012.
- **PINOCHET, Augusto**, “Carta a los chilenos”, Wikisource, s/n p., Londres, 1998.  
<[http://es.wikisource.org/wiki/Carta\\_a\\_los\\_Chilenos\\_de\\_Augusto\\_Pinochet](http://es.wikisource.org/wiki/Carta_a_los_Chilenos_de_Augusto_Pinochet)>  
Consultado el 10 de febrero de 2013.

- **PISANO, Margarita**, “Ponencia en el VII Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe” Cartagena – Chile, Edición de la Comisión Organizadora, 1997, Cit. en: VARGAS, Virginia, “Los feminismos latinoamericanos en su tránsito al nuevo milenio. (Una lectura político personal)”. En: MATO, Daniel (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, U. Central de Venezuela, 2002, s/n p.  
<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Valente.rtf>>  
Consultado el 05 de junio de 2012.
- **Portal Memoria Chilena**,  
< <http://www.memoriachilena.cl/>>
- **PRIETO, Antonio**, “Pánico, performance y política: cuatro décadas de acción no-objetual en México”, *Performancelogía*, s/n. p.  
<<http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/01/pnico-performance-y-poltica-antonio.html>>  
Consultado el 21 de marzo de 2012.
- **RABANAL, Gonzalo**, “Performance en Chile”, *Rasgado de Boca 48*, 2011, s/n p.  
<<http://rasgadodeboca48.blogspot.com.es/2011/01/performance-en-chile.html?zx=6011f4ffe3e88a6f>>  
Consultado el 17 de enero de 2011.
- **RAMÍREZ, Francisco**, “Todos tus muertos: performance revive memoria de las víctimas de la Operación Colombo”, *La Nación*, 26 de Junio de 2005. Rescatado en: Archivo Chile del CEME Centro de Estudios Miguel Enríquez, s/n p.  
<[http://www.archivochile.com/Derechos\\_humanos/119/ddhh1190034.pdf](http://www.archivochile.com/Derechos_humanos/119/ddhh1190034.pdf)>  
Consultado el 24 de junio de 2012.
- **RANCIÈRE, Jacques**, “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales”, *Revista Estudios Visuales*, 82-90. Traducción y notas: David García Casado.  
<[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05\\_ranciere.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05_ranciere.pdf)>  
Consultado el 2 de diciembre de 2012.
- **REGUILLO CRUZ, Rossana**, “Condensaciones y desplazamientos. Las políticas del miedo en los cuerpos contemporáneos”, *E-misférica*, Nº 4.2. Body Matters/Corpografías, Noviembre de 2007, s/n p.  
<[http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42\\_pg\\_reguillo.html](http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42_pg_reguillo.html)>  
Consultado el 20 de noviembre de 2012.
- **RICHARD, Nelly**, “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”, *E-misférica* Nº 6, Arte, Política e Instituciones, s/n p.  
<<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>>  
Consultado el 21 de agosto de 2012.
- **RICHARD, Nelly (coord.)** “Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad”.  
<<http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1987/DT/000332.pdf>>  
Consultado el 22 de agosto de 2012.
- **RICHARD, Nelly**, en entrevista realizada por: VALLEJOS, Soledad, “Estrategias para mirar”, *Página 12*, Argentina, 17 de agosto de 2007, s/n p. He respetado el término “transición” como lo menciona su autora en el contexto original.  
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3541-2007-08-20.html>>  
Consultado el 10 de febrero de 2013.

- **RICHARD, Nelly**, “Éxodos-muerte y travestismo” Reseña de *Adiós mariquita linda*, de Pedro Lemebel, *Nomadías* Revista del Centro de Estudios de género y cultura de América Latina, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Nº 8, Chile, 2008.  
<<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/viewArticle/12281>>  
Consultado el 30 de diciembre de 2011.
- **S/A**, Entrevista a Gonzalo Rabanal y Francisco Copello, “Performance, el arte marginal”, Chile.com, Sección Cultura y espectáculos.  
< [http://www.chile.com/secciones/ver\\_seccion.php?id=34875](http://www.chile.com/secciones/ver_seccion.php?id=34875)>  
Consultado el 29 de enero de 2013.
- SÁNCHEZ, Margarita**, “El SIDA en la ceremonia travesti de Pedro Lemebel”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid  
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/lemebel.html>>  
Consultado el 29 de enero de 2013.
- **SEPULVEDA, Magda**, “Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario”. *Acta literaria* Nº 37, 2008, pp. 67-80.  
<[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482008000200006&script=sci\\_arttext#\\*\\*](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482008000200006&script=sci_arttext#**)>  
Consultado el 24 de junio de 2011.
- SICHEL, Berta**, “Lotty Rosenfeld. Por una poética de la rebeldía”, *Artishock*, 20 de Marzo 2013.  
<<http://www.artishock.cl/2013/03/lotty-rosenfeld-por-una-poetica-de-la-rebeldia/>>  
Consultado el 15 de Agosto de 2013.
- **URONDO, Francisco**: “La Patria Fusilada”, Edición digital El Ortiga, 2007, desde la edición independiente en papel, de la Cooperativa de libros del Centro Social y Cultural Tierra del Sur. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.  
<[http://www.elortiga.org/pdf/Paco%20Urondo\\_La%20Patria%20Fusilada.pdf](http://www.elortiga.org/pdf/Paco%20Urondo_La%20Patria%20Fusilada.pdf)>  
Consultado el 26 de diciembre de 2011.
- **VALLEJOS, Soledad**, “Estrategias para mirar”, *Página 12*, Argentina, 17 de agosto de 2007, s/n p. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3541-2007-08-20.html>>  
Consultado el 10 de febrero de 2013.
- **VARGAS VALDERRAMA, Francisca** (Dir.), “Documentación y catalogación de la vida y obra del artista chileno Francisco Copello Norero (21.05.1938 - 11.05.2006)”. Proyecto de investigación financiado por Fondart, 2009.  
<<http://www.franciscopello.com/biografia/cl73.html>>  
Consultado el 31 de diciembre de 2012.
- **VARGAS VALENTE, Virginia**, “Los feminismos latinoamericanos en su tránsito al nuevo milenio”. (Una lectura político personal). En: MATO, Daniel (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002, s/n p.  
<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Valente.rtf>>  
Consultado el 05 de junio de 2012.
- **VARGAS VALENTE, Virginia**, “Itinerario de los otros saberes”, en: MATO, Daniel (comp.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002.  
<[http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/postfa\\_vargas.doc](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/postfa_vargas.doc)>  
Consultado el 20 de marzo de 2012.

- **VITALE, Luis**

Cronología comentada del movimiento social de mujeres.

<[http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia\\_y\\_humanidades/vitale/obras/obras.htm](http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia_y_humanidades/vitale/obras/obras.htm)>

Consultado el 2 de enero de 2013

- **VITALE, Luis**

Acerca del saber histórico.

<[http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia\\_y\\_humanidades/vitale/obras/obras.htm](http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia_y_humanidades/vitale/obras/obras.htm)>

Consultado el 2 de enero de 2013

- **VITALE, Luis**

Los períodos de transición en la Historia Económica y Social de América Latina. Contribución a una Teoría de la Historia Latinoamericana.

<[http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia\\_y\\_humanidades/vitale/obras/obras.htm](http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia_y_humanidades/vitale/obras/obras.htm)>

Consultado el 2 de enero de 2013.

- **VIVANCO, Adriana**, “El performance es un instrumento para educar desde el cuerpo”, Universo, Año 12, No. 532, Septiembre 2 de 2013, s/n p.

<[http://www.uv.mx/universo/532/cultura/cultura\\_02.html](http://www.uv.mx/universo/532/cultura/cultura_02.html)>

Consultado el 02 de octubre de 2013.

- **VODANOVIC, Milena**, “Somos lesbianas por opción”, Entrevista realizada al colectivo Ayuquelén, *Apsi*, N° 206, 22 de junio de 1987. Digitalización por Iván Falcón y transcripción por Felipe Rivas.

<<http://www.cuds.cl/articulos/30ene08ayuquelen.htm>>

Consultado el 1 de enero de 2013.

- **TAYLOR, Diana**: “Trauma, memoria y performance: Un recorrido por Villa Grimaldi con Pedro Matta”. E-misférica, N° 7.2 Detrás, después de la Verdad, 2011.

<<http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-72/taylor>>

Consultado el 20 de diciembre de 2011.

- **TAYLOR, Diana**, “Hacia una definición de performance”. Ponencia presentada en el Primer Coloquio Diversidad, Cultura y Creatividad, celebrado en marzo de 2001 en Cuernavaca, México.

<<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>>

Consultado el 10 de enero de 2012.

- **TAYLOR, Diana**, “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”, Emispheric Institut, s/n p.

<<https://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>>

Consultado el 14 de diciembre de 2011.

- **WEVER, Natasha**, “Küme Platañma Domo: Estudio preliminar acerca del uso y significado de las joyas femeninas mapuche”. Universidad de Leiden, Holanda.

<<http://200.10.23.169/images/publ/plateria.pdf>>

Consultado el 30 de abril de 2012.

## Documentos oficiales

- **AAVV**, *Informe de la Comisión Verdad y Periodismo, sobre la Prensa y los Derechos Humanos, 1960-1990*. Santiago, Chile. Colegio de Periodistas de Chile, 1992.
- **AAVV**, *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*<sup>427</sup>, Vol. 1, Tomos 1, 2 y 3. Chile: Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 2007.
- **AAVV**, *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*<sup>428</sup>. Chile: Ministerio del Interior, Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2003.  
Disponibles también formato electrónico:  
<<http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/Informe-Rettig-tomo1.pdf>>  
<<http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/Informe-Rettig-tomo2.pdf>>  
<<http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/Informe-Rettig-tomo3.pdf>>  
Consultados el 24 de enero de 2012.
- **AAVV**, Título II, Artículo tercero de los Estatutos, Fundación CEMA CHILE.  
< [http://www.cemachile.cl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=25&Itemid=28](http://www.cemachile.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=25&Itemid=28)>  
Consultado el: 3 de Noviembre de 2012.
- **ALLENDE GOSSENS, Salvador**, Mensaje presidencial leído desde los balcones del Palacio de La Moneda, 21 de mayo de 1973, p. 7.  
<[http://www.salvador-allende.cl/Discursos/1973/21\\_mayo\\_1973.pdf](http://www.salvador-allende.cl/Discursos/1973/21_mayo_1973.pdf)>  
Consultado el 26 de diciembre de 2012.
- **“Decreto 23: Declara a la cueca danza nacional de Chile”**. Es posible acceder al decreto y sus razones a través de la web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.  
<<http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=224886&idVersion=1979-11-06>>  
Consultado el 13 de Enero de 2013.
- **Documento del Centro de Estudios Miguel Enríquez**: “Centro de Torturas La Venda Sexy o Discoteque operado por la DINA, Calle Irán 3037 con Los Plátanos, en la Comuna de Macul, Santiago”.  
<[http://www.archivochile.com/Dictadura\\_militar/centros\\_tort/DMcenttort0019.pdf](http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/centros_tort/DMcenttort0019.pdf)>  
Consultado el 21 de junio de 2012.
- **Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, y respuestas institucionales**”, en Centro de Estudios Públicos- Chile. Específicamente el Capítulo V: Métodos de Tortura, pp. 387- 425. (Ver archivo denominado: Extracto Informe).  
<[http://www.cepchile.cl/dms/lang\\_1/doc\\_3480.html](http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_3480.html)>  
Consultado el 4 de Enero de 2012.

---

<sup>427</sup> Presidente de la Comisión: Raúl Rettig Guissen. Miembros de la Comisión: Jaime Castillo Velasco, José Luis Cea Egaña, Mónica Jimenez de La Jara, Ricardo Martin Díaz, Laura Novoa Vázquez, Gonzalo Vial Correa, José Luis Zalaquet Daher. Secretario de la Comisión: Jorge Correa Sutil. Detallado en el Decreto Supremo N° 355, incluido en el informe, p. XII.

<sup>428</sup> Presidente de la Comisión: Monseñor Sergio Valech, exvicario de la Vicaría de la Solidaridad; María Sepúlveda Edwards, vicepresidenta ejecutiva, exfuncionaria de la Vicaría de la Solidaridad; Miguel Amunátegui, abogado; Luciano Fouilloux, abogado; José Antonio Gómez Urrutia, abogado, exministro de Justicia; Elizabeth Lira Kornfeld, psicóloga; Lucas Sierra Iribarren, abogado; Álvaro Varela Walker, abogado, exfuncionario del Comité Pro Paz.



- **Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, y respuestas institucionales**, del Centro de Estudios Públicos de Chile.

<[http://www.cepchile.cl/dms/lang\\_1/doc\\_3480.html](http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_3480.html)>

Específicamente el Capítulo V: Métodos de Tortura, pp. 387- 425. (Archivo denominado: "Extracto Informe").

Consultado el 4 de Enero de 2012.

- **MSSA Museo de la Solidaridad Salvador Allende**, web oficial:

< [www.msssa.cl](http://www.msssa.cl)>

Consultado el 26 de Mayo de 2014.

- **Web oficial del Movimiento de Integración y liberación homosexual, MOVILH**

<<http://www.movilh.cl/>>

Consultado el 1 de enero de 2013

- **Web oficial Fundación CEMA CHILE**

< [http://www.cemachile.cl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=25&Itemid=28](http://www.cemachile.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=25&Itemid=28)>

Consultado el 3 de Noviembre de 2012.

## Filmografía/documentales

- **Chile Crea. Algunos apuntes.**

Registro de la exposición colectiva realizada en Santiago de Chile, 1988

Alojada en la web de Lola G. Luna, quien realizó el registro y edición de los vídeos.

<<http://www.lolagiluna.com/videos/27AlgunosApuntes/27AlgunosApuntes.html>>

Consultado el 3 de enero de 2013.

- **La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas.**

Dirigidas por Patricio Guzmán, año 1973-1979.

Parte I: La insurrección de la burguesía; Parte II: El golpe de estado; Parte III: Poder Popular.

- **La ciudad de los fotógrafos.**

Dirigida por Sebastián Moreno, año 2006. Producción de Las películas del Pez.

- **La arrogancia del ángel**

Dirigido por Cristián del Campo

<<http://vimeo.com/28561558>>

Consultado el 21 de mayo de 2013.

- **La Victoria**

Registro-documental de Gonzalo Justiniano, Chile, 1984.

- **Lotty Rosenfeld**

Video homenaje en el marco de la entrega de un reconocimiento del Consejo de la Cultura y las Artes de Chile.

<<http://www.youtube.com/watch?v=ZNfOgI7PgDA>>

Consultado el 20 de marzo de 2012.

- **Lotty Rosenfeld**

Programa Metrópolis Nº 1118, emitido por Radio Televisión Española (RTVE), en el marco de la exposición dedicada a la artista y comisariada por Berta Sichel en el CAAC de Sevilla (8 de marzo al 21 de julio de 2013). Programa dirigido por María Pallier.

<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-lotty-rosenfeld/1778790/>>

Consultado el 29 de Agosto de 2013.

- **NO**

Dirigida por Pablo Larraín y escrita por Pedro Peirano, a partir de la obra de teatro inédita *El plebiscito* de Antonio Skármeta.

- **Zonas de dolor**

Diamela Eltit, edición de Lotty Rosenfeld

<<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor>>

Consultado el 14 de mayo de 2014.

- **Teleanálisis 6**, Abril 1985

**Todas las palomas van abriendo surcos** (22 min.)

Documental sobre el secuestro y degollamiento de tres profesionales comunistas, José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino, por parte de los servicios de seguridad de carabineros. Manifestaciones durante el funeral, discursos, entrevistas a autoridades de la Iglesia y abogados, testimonios de los familiares de las víctimas.

- **Teleanálisis 7**, Mayo 1985

**Pinochet y la realidad internacional** (7 min.)

Extractos de un discurso del General Pinochet pronunciado en el Club de la Unión de Santiago ante empresarios, en donde se refiere a “la situación política internacional” después de la Segunda Guerra Mundial.

- **Teleanálisis 8**, Julio-Agosto 1985

**Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo. El difícil camino de la no-violencia** (9 min.)

Reportaje sobre el Movimiento Sebastián Acevedo, compuesto por sacerdotes, religiosas y laicos. Llevaron a cabo numerosas acciones de denuncia en las calles de Santiago. Entrevista a los fundadores y testimonio de diversos militantes.

**Jornada por la vida II** (10 min.)

Reportaje al conjunto de actividades realizadas por diversas organizaciones sociales en el marco de la celebración de esta jornada de denuncia a las violaciones a los derechos humanos en Chile.

- **Teleanálisis 10**, Octubre 1985

**Mujeres. Renacer en la población** (10 min.)

Reportaje a la vida cotidiana de una la mujer en una población marginal de Santiago. Sus problemas de organización y lucha, sus esperanzas. Testimonio de madres y jóvenes. Descripción analítica del tema.

- **Teleanálisis 13**, Febrero 1986

**Los rockeros chilenos** (16 min.)

Reportaje al renacimiento del rock chileno, tanto dentro como fuera del país. La visión que tienen los jóvenes que cultivan esta música, testimonios y canciones. Pinochet´boys, Los Prisioneros, Corazón Rebelde, Primeros Auxilios, entre otros.

- **No me olvides**, Tatiana Gaviola. Chile, 1988.

- **Somos+**, Pedro Chaskel y Pablo Salas. Chile, 1985.

- **Por la vida**, Pedro Chaskel y Pablo Salas. Chile, 1985.

## Exposiciones visitadas

- *Exposición permanente de la colección*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile.
- *Ritos y memoria, antología visual: Fotografías de Claudio Pérez*, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Santiago de Chile, 16 de mayo- 6 de Julio de 2014. Comisariada por Monserrat Rojas Corradi y Héctor López.
- *Solidaridad y Resistencia. La historia del MSSA*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, 04 de abril - 29 de junio de 2014.
- *Memoria incandescente (la violenta blancura del horror)*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, 28 de septiembre al 27 de octubre de 2013. Comisariada por Carla Miranda Vasconcello.
- *Imaginario de la Resistencia. A 40 años del golpe*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, 26 de junio - 27 de octubre, 2013. Comisariada por Carla Miranda Vasconcello.
- *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 26 de Octubre 2012- 11 de marzo de 2013. Organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID), comisariado por la Red Conceptualismos del Sur.

## Cursos, seminarios y conferencias asistidas

- 2014.** Seminario “Pensando sobre el exilio: investigación y reflexión académica sobre el exilio. Definiciones, metodologías de estudio y casos”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile.
- 2013.** IV Jornadas Internacionales de Historia de las Mentalidades y la Cultura: La Historicidad del Cuerpo. Universidad de Concepción, Concepción, Chile.
- II Seminario Internacional de Historia del Arte y Feminismo: *Del discurso a la exhibición*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- 2012.** Curso “Metodología de la investigación en Ciencias sociales”, dictado por Orfelio León, Programa de Formación Docente, Universidad Autónoma de Madrid.
- Seminario “Experiencias de investigación”, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, España.
  - Seminario “Experiencias Transnacionales de investigación”, realizado entre la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia y la Universidad Complutense de Madrid, España.
  - Seminario “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
  - Seminario “Empresarialidad política, producción cultural y procomún” con Emmanuel Rodríguez. Centro de Estudios del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
- 2011.** Conferencia “Crisis y revoluciones posibles” por Michael Hardt y Antonio Negri. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid, España.

- Seminario con Marcelo Expósito. “El sol de Brecht en la cara de Benjamin. Diagramas de la nueva imaginación política”. Centro de Estudios del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid, España.

- Seminario con Gregory Sholette. “Los límites de la esfera artística. De la solidaridad radical a un colectivismo cualquiera: algunas ideas sobre arte político y el ascenso de la cultura empresarial posfordista. DarkMatter [Materia Oscura]. Arte y política en la era de la cultura empresarial”. Centro de Estudios del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

**2010.** Conferencia “Desigualdad en la era Moderna Líquida” por Zygmunt Bauman. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid, España.

- Seminario “Encuentro con Jaques Rancière, sobre estética y política”. Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, España.

- Seminario “Producción cultural y crítica feminista”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

- Seminario y Taller “L’artprocessual i l’objecte: la repetició, l’efímer”. Fundació Tàpies juntament amb la Càtedra d’Art i Cultura Contemporanis de la Universitat de Girona, Catalunya, España.

## Conversaciones/ entrevistas

- **LUNA NEGRA** (Olmos, Moisés), ex militante del MIR: entrevista vía Skype desde Madrid, 24 de enero de 2013.

- **MIRANDA, David**, Dr. en Cs. Política, hijo de exiliados políticos y nacido durante el exilio: entrevistas permanentes desde el año 2011.

- **MIRANDA, M. E.**, ex militante de las JJCC y exiliada política: entrevista vía Skype, 24 de enero de 2013.

- **RABANAL, Gonzalo**, colectivo Anjeles Negros: 26 de octubre de 2012, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Segunda entrevista: 28 de mayo de 2014, Café *Crónica Digital*, Barrio Brasil, Santiago de Chile.

- **VALDERRAMA, Manuel**, ex militante del PC y exiliado político: entrevista en Carmen 237, Santiago de Chile, 27 de marzo de 2014.